

O CHÃO DO FILME | O CÉU DO POEMA Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson

Mathilde Ferreira Neves

Universidade do Porto

Mots-clés: cinema, poésie, mot, histoire, prison, transcendence, débris, éclats, couleurs

Résumé: Analyse de deux poèmes de João Miguel Fernandes Jorge qui s'inspirent du film *Le Procès de Jeanne D'Arc*, de Robert Bresson. Que subsiste-t-il, s'évapore et ressurgit métamorphosé ?

Palavras-chave: cinema, poesia, palavra, história, prisão, transcendência, restos, vislumbres, ruínas, cores

Resumo: Análise de dois poemas de João Miguel Fernandes Jorge inspirados no filme *Le Procès de Jeanne D'Arc*, de Robert Bresson. O que fica e o que se volatiliza e ressurgir metamorfoseado?

The work is about what isn't there.

(Antony Gormley)

[PREÂMBULO]

A partir do filme *Procès de Jeanne D'Arc* (1962) de Robert Bresson, João Miguel Fernandes Jorge [JMFJ] escreveu cinco poemas (Jorge e Chafes, 2009: 48-52). O poeta fez matéria sua um filme particular, inspirando-se em imagens cinematográficas precisas. Os poemas em causa não só fazem alguma transposição narrativa do filme, como têm uma evidente dimensão efrástica: neles se descrevem determinados planos, certas sequências. Mas, apesar dessa dimensão ser importante, os poemas não são mera paráfrase, e as imagens de que decorre a representação poética não emergem nítidas nos

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

versos de JMFJ. O filme deu origem a cinco poemas e os poemas são a experiência do poeta nesse visionamento, sendo necessário, para se atingir o sentido pleno dos versos, ver o filme, mas filme e poemas não são o mesmo, não há sobreposição – “Je dirai la vérité. Mais je ne dirai pas tout”, esclarece Jeanne D'Arc logo no início do seu julgamento.

Na verdade, os versos não resultam em formas que aproximem os leitores do filme, resultam antes em formas que nos desviam dele. O que JMFJ escreve é o seu próprio afastamento em relação ao filme; o que lemos é a apropriação visual singular que fez da obra bressoniana, é a distância percorrida entre a projecção na tela e a mão do poeta no papel, ressurgindo toda a tensão trágica e metafísica do filme através de imagens poéticas outras. Como se JMFJ operasse uma moviola¹ numa sala íntima de montagem, onde a película do filme desfila à velocidade da mão dele: é parada, retrocede, avança ora rápida ora muito lentamente, salta, suspende-se, volta ao seu ritmo regular, criando-se a partir desse exercício intenso um outro filme: o poema. É, aliás, o próprio poeta que nos diz:

O filme para mim foi sempre um universo de passagens bruscas, mesmo escarpadas, que vão de um estado de total adesão a um imediato esquecimento. Às vezes a tensão é elevadíssima e cada imagem pode viver por si, sem ter em conta o que a precede ou o que se lhe segue. (2007: 43)

O que é transposto para verso são os vestígios fulgurantes do filme que o olhar e a memória de JMFJ retiveram e que a sua mão reconstrói em novos vislumbres. Visão da refração, ritmo da ressonância. E é assim que JMFJ torna seu o filme de Bresson, e é assim que JMFJ torna nosso o seu poema. O meu objectivo é confrontar os olhares de Bresson e de JMFJ, perceber o que fica e o que se volatiliza e ressurge metamorfoseado. Em análise estarão, concretamente, os poemas “O que desaparece? E o que sobra?” e “Jeanne va en paix” (os dois últimos dos cinco dedicados ao *Procès...*).

¹ Dispositivo constituído por dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passa película e um visor, permitindo ao [editor](#) ver o filme em movimento para seleccionar, cortar e colar pedaços de filme.

[ASPECTOS FORMAIS]

Embora JMFJ confesse que não tem alma de cinéfilo e que vê filmes como quem lê romances (2007: 43), o poeta manifesta uma atenção ímpar à construção formal das obras cinematográficas a que se refere e ao *modus operandi* dos respectivos realizadores.² Não é, aliás, por acaso que o poeta utiliza como epígrafe dos poemas dedicados ao *Procès...* um dos princípios mais caros a Bresson: "C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort." (2006: 86), ou melhor dizendo, é na forma que JMFJ reencontra Bresson nos poemas.

Avancemos então alguns dos aspectos formais que fazem de *Procès...* um bom motivo e uma inspiração para JMFJ. É importante mencionar, antes de mais, que no *Procès...* o texto é dominante: no início do filme, a mãe de Jeanne D'Arc, vinte cinco anos depois do martírio da filha, lê a petição para revisão do processo, com vista à reabilitação da última; depois, o filme é inteiramente composto pelas perguntas e respostas que constam das minutas do próprio processo de condenação de Jeanne (decorrido em Rouen, em 1431).³ Antes de ser um filme, *Procès...* era um texto, a que o realizador se mostrou fiel e que procurou restituir enquanto tal.

Foi a cadência das palavras que ditou a cadência do filme: sucessão de ameaças e objecções que concedem à obra um ritmo de combate – a discussão entre Jeanne e os juízes de Rouen (pró-Inglaterra) é cerrada, tensa, rápida e brutal, campo e contra-campo atirados um contra o outro, à maneira de um duelo (não só religioso como também político). O corte dos planos é-nos dado a um ritmo tão veloz e numa montagem tão eficaz que o tempo objectivo parece ser um decalque do tempo interior de Jeanne. Para a prisioneira, o tempo tornou-se, na realidade, um tempo literalmente de tormenta, de ataque permanente. A montagem do filme reproduz, aliás, os deslocamentos da guerra:

² Para além dos poemas que escreve a partir das obras de Bresson, o poeta também dedica uma série de poemas a filmes de Dreyer em *A Palavra* (2007).

³ Minutas que constituem uma espécie de diário de Jeanne, embora escrito por outros: o tribunal eclesiástico examina a existência de Jeanne, tentando desvirtuá-la e desacreditá-la, sendo tudo o que ela diz transcrito de forma jurídica com vista à sua condenação. Segundo Barthélemy Amengual, "[Les minutes] nous livrent, à la façon des archives archéologiques, la substance d'une vie sédimentée en document." (1996: 82).

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

incessante movimento de idas e vindas, de entradas e saídas, de descidas e subidas, de precipitações, de ataque e contra-ataque, de *fuzilamentos* e impaciências. Através das coordenadas espaço-tempo, o realizador mergulha-nos numa atmosfera hostil, opressiva e trágica, como se ocupássemos o mesmo espaço de Jeanne. Bresson *descarna* o texto do processo e as personagens nele envolvidas, reescrevendo-as, simultaneamente, por meio do cinematógrafo.

A câmara não corresponde assim apenas a um olhar, é igualmente uma visão: percepção subjectiva de Jeanne em relação ao mundo exterior, ao mundo dos outros. Câmara que nos dá sobretudo imobilidade (através de planos fixos) e clausura (através de planos médios e raramente gerais), e que quando se aproxima ou move (caso dos grandes planos das mãos e pés acorrentados da protagonista, caso do *travelling* e da panorâmica no final que acompanham o suplício de Jeanne) nos esmaga com a sua beleza fatídica, com a sua poeticidade.

Bresson e JMFJ movem-se, portanto, num mesmo território: o da poesia, o das palavras enquanto fundamento, enquanto presença simultaneamente material e sublime, enquanto testemunho e promessa, enquanto arremesso e silêncio, enquanto subterrâneo e éter.

Outro factor formalmente relevante é a temática: estamos perante um filme histórico. Porém, o “histórico” adquire em Bresson um sentido peculiar. O objectivo não é reproduzir a época histórica de Jeanne D’Arc. Segundo o próprio cineasta, as preocupações são de outra ordem:

Dans les films historiques, où tant de choses sont incertaines, l’émotion devrait être notre seul guide. Il n’est pas si étrange que, dans nos films, plus nous éloignons les personnages historiques de leur époque, plus nous les reprochons de nous, et plus ils sont vrais. Le cinématographe attrape ce qui est au moment même. Il serait ridicule de prétendre que j’ai placé ma caméra cinq siècles en arrière. (Kovacs, 1963: 8)

Os *décores* do *Procès...* são despojados, o guarda-roupa sóbrio e modesto, os poucos objectos que existem surgem para sublinhar o estado de alma da protagonista: correntes, uma escada, uma malga, um crucifixo, os toros para a fogueira, ... – evitando-se, desta maneira, as distrações que podiam desviar-nos do martírio de

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Jeanne. O realizador opõe-se assim claramente ao estilo histórico, embora de um filme histórico se trate, não querendo reter do processo senão aquilo que nele é universalmente humano e intemporal.

Se era importante situar a tragédia de Jeanne (daí os cartões iniciais onde se explicita os detalhes históricos do processo, por exemplo), é ainda mais vital desenraizá-la. Em *Notes sur le Cinématographe*, Bresson escreve, a propósito deste filme : “[J]’ai essayé, sans faire ‘théâtre’ ni ‘mascarade’, de trouver avec des mots historiques une vérité non historique” (2006: 128). Que verdade universal e intemporal é esta ? Bresson responde-nos : “Tous les procès de tous les temps se ressemblent, quand ce ne serait que parce qu’il y a toujours un accusé et des juges” (*Idem*: 7). Ao afastar-se da reconstituição histórica, o realizador instaura nas palavras e na presença de Jeanne uma actualidade quase desconcertante. Bresson torna claras as suas intenções a esse nível:

[J]e n’avais pas uniquement la préoccupation de peindre Jeanne au moyen de ses propres paroles, j’avais aussi la préoccupation de la rendre *actuelle*. Remettre le passé au présent, c’est le privilège du cinématographe, pourvu qu’il fuie le style historique comme la peste. (...) [J]’ai fait en sorte que Jeanne soit aussi possible et vraisemblable – ou impossible et invraisemblable – qu’elle le fut alors. (AAVV, 1962: 91-92)

Ora, a História é um tema recorrente em JMFJ:

[T]ão profundamente ligado ao histórico, no duplo sentido de história como profundidade de passado com sentido para o presente e de história como verbalização de experiências imersas no quotidiano e dele ganhando ímpetos vocabulares. (Magalhães, 1999: 170)

A evocação da História serve ao poeta para ligar o quotidiano ao cósmico, o insignificante ao incomensurável, o pessoal ao colectivo. Joaquim Manuel Magalhães acrescenta, ainda a propósito do envolvimento dos poemas de JMFJ com a História:

[São] poemas líricos onde a evocação da história faz com que o lirismo seja mais do que da pessoa, do chamado sujeito lírico; e atinja, na exemplaridade simbólica do indivíduo e dos seus vagueantes encontros com o mundo, um valor de partilha colectiva a que toda a grande poesia aspira. (*Idem*: 185)

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

O que interessa ao poeta é também o universalmente humano e o intemporal que a História contém em si – “a dádiva passa pelas palavras de passado, presente e futuro.”⁴ História que não implica, tal como em Bresson, o tradicional tom descritivo: ao lado narrativo é contraposta a reflexão poética, a actualização do tema.

JMFJ reconhece-se enquanto ser enraizado na História: dialogando, apropriando-se dela e reconfigurando-a em permanência. Se a sua poesia é preta de referências (artísticas, históricas, *etc.*) é porque nela se assegura essa dádiva preciosa da História. No mesmo sentido, Manuel Gusmão defende que “a literatura *participa* do processo histórico (transhistórico) de produção social dos sentidos humanos, de auto-engendramento dos humanos” (2001: 220). Ainda segundo Gusmão:

Aquele que escreve é também aquele que leu, que lê; que recorda e esquece parcialmente aquilo que leu. (...) Aquele que escreve na sua instância do presente está mergulhado na História, inscreve-se na História, mesmo que apenas nas suas margens. (...) E a leitura faz-se num vaivém entre identificação e alteração (...). [A] leitura é uma complexa interacção transdiscursiva e social, individuada e individuante, – histórica. (*Idem*: 202-204)

O poeta segue afinal sem resistência esse movimento, tornando-o perceptível não só na forma como no conteúdo da sua poesia: viu o filme, reconheceu-se nele, escreveu esse reconhecimento no esquecimento e na lembrança do que viu, destruiu e reconstruiu, mergulhando e prolongando-se nessa história:

[O] que nos importa reter é esta rede, implícita umas vezes, explícita outras, que nos seus arames de leitura e de memória se constitui em grelha sem imitação, em grade sem prisão, onde se prendem e libertam palavras de outrem por outrem trazidas e a outrem dispendo-se a chegar. No centro, o poeta evoca, manipula, despedaça e volta a construir. (Magalhães, 1999: 188)

⁴ Todos os versos a negrito são retirados dos poemas em análise: “O que desaparece? E o que sobra?” e “Jeanne va en paix”.

Mathilde Ferreira Neves (2011), "O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson", in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)



Mathilde Ferreira Neves (2011), "O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson", in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

A prisão é outra recorrência nos filmes de Bresson: "Le thème de la prison est constant dans mes films peut-être parce que nous sommes tous des prisonniers" (Kovacs, 1963: 7).⁵ O *Procès...*, nestes termos e a nível formal, é exemplar na obra bressoniana: pelos planos quase cubistas que fecham o espaço e isolam as personagens. Se, por um lado, quase todo o filme acontece em salas do castelo de Rouen transformadas em prisão; por outro, Jeanne e os seus juízes são sempre filmados em separado (e, nas escassas ocasiões em que surgem no mesmo plano, uma das partes encontra-se de costas), confrontando-se apenas na montagem. Daí ser comum aproximar-se a poética de Bresson à dos formalistas russos: na fragmentação, no choque.⁶ O espaço é-nos dado em descontinuidade; o tempo surge-nos a partir de instantes independentes, como se de uma precipitação de fragmentos sem duração se tratasse. A protagonista resiste irreparavelmente perdida e isolada nesse espaço sem nexos e nesse tempo de tormento sem duração.⁷

⁵ A este propósito, vale a pena referir dois filmes de Bresson anteriores ao *Procès...*: *Un Condamné à Mort s'est Échappé* (1956) e *Pickpocket* (1959), em ambos a prisão está profundamente presente.

⁶ Amengual desenvolve esta ideia: "[L]a poétique d'un Bresson est proche des positions qui furent, touchant le cinéma, celles des formalistes russes dans les années vingt. (...) Les formalistes, aussi fort que lui, tenaient le cinéma pour un art essentiellement abstrait. Tout est abstrait au cinéma, ou le devient. Quand ce ne serait que parce que le cinéma isole, détache, découpe, rétrécit ou grandit, articule selon de nouveaux rapports, tout ce que le film saisit, change de niveau, de statut existentiel. (...) Plus intéressant encore pour notre propos, la thèse commune à Tynianov et Eikhenbaum d'une relation poétique spécifique entre le mot et le film. Le cinéma, soutiennent-ils, double toute image filmique d'une structure verbale sous-jacente, l'accompagne d'un 'discours intérieur', et d'un système sémantique." (1996: 80).

⁷ "A questão já não é a da associação ou da atracção das imagens. O que conta é, pelo contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se extraia do vazio e para eles volta. (...) É o método do ENTRE, 'entre duas imagens', que esconjura todo o cinema do um. (...) Já não há cortes racionais, mas apenas irracionais (...), já não há encadeamento de imagens associadas, mas apenas reencadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem mais outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte. (...) [É] o despedaçamento reencadeado tal como o encontramos em Bresson. (...) Por um lado, a imagem cinematográfica torna-se uma apresentação directa do tempo, segundo as relações não comensuráveis e os cortes irracionais. Por outro, esta imagem-tempo põe o pensamento em relação com o impensado, o invocável, o inexplicável, o indecível, o incomensurável. O fora ou o avesso das imagens substitui o todo, ao mesmo tempo que o interstício ou o corte substituíram a associação." (Deleuze, 2006: 230-233, 273-275).

Mais uma vez o método bressoniano é aproximável da escrita de JMFJ, pela não linearidade expositiva. Os seus poemas são pouco orgânicos, feitos de fragmentos da História e de imagens (por vezes, detalhes) do filme, sobre as quais outras imagens estilhaçadas se inventam. Escrita elíptica, como observa Magalhães, não de narrativa mas de ritmos (1999: 185, 186) – a lembrar outro dos princípios bressonianos: “Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes.” (2006: 69). Escrita que perde fluidez para se reter nessas “passagens bruscas, mesmo escarpadas”, nessas imagens fulgurantes que o lançam para a reflexão (sentido e sentimento) do poema. E apesar de a linguagem discursiva ser transparente, de nela não haver *gaguejar*, a matéria dos poemas pode surgir opaca, nela podemos *tropeçar*, não só por exigir de alguma forma o conhecimento das referências trabalhadas (neste caso o filme de Bresson), como pela fragmentação e reconstrução a que essas referências são expostas. Fragmentação que não retira força ao poema, pelo contrário, cada resto é em potência, cada fragmento é sinal de uma energia maior, que é o que, na verdade, nos deslumbra e detém diante do segredo de certas ruínas.

Sobreposição, deflagração, dispersão e diluição cujo sentido/finalidade, por vezes, só conseguimos deslindar no final dos poemas, quando a acumulação de vislumbres se revela em esplendor, ficando contudo sempre uma sombra de sentido por clarear (revelação e desaparecimento simultâneas, como a memória, como o cinema).

[A “TRANSCENDÊNCIA IMANENTE”]

Ao universo celular e fragmentado de Bresson contrapõe-se a transcendência: Jeanne pode estar encarcerada, e previamente condenada ao fogo, mas a alma dela é livre: pela graça das vozes dos santos tem acesso ao Absoluto e a morte concretiza a sua fusão nele. Vencida no combate da guerra e no combate da palavra, mas vencedora pelo sacrifício do corpo (esfuma-se o corpo, ficam a trave e as correntes, história e eternidade tocam-se, cruzam-se, afastam-se, sobrepõem-se) – “Só por deus há juramento/ a dádiva passa pelas palavras de passado, presente e futuro./ Adjudicava na esperança de ser

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

recompensada no céu, por/ doação ou graça,/ o costume da soberania do povo inteiro da França - o/ seu direito de natureza, de geografia e história.”

O estilo de Bresson conjuga com grande mestria o material e o abstracto: à concretude da pedra, da madeira, dos objectos escolhidos a dedo pelo realizador, contrapõe-se, de forma equilibrada, o transcendente, o espiritual. Em Bresson, lidamos com uma “transcendência imanente” (Ayfre, 2004:191).

Mas como perceber no filme a eternidade, a transcendência, o espiritual, se estes implicam invisibilidade? Essa invisibilidade compreende-se nos interstícios dos planos: no seu desligamento e já não na sua união, é nesse *entre* vazio que cabem essas forças; também na inexpressividade do rosto de Jeanne, que exprime justamente o que ultrapassa qualquer expressão (opondo-se assim ao expressionismo extremo d’A *Paixão de Joana D’Arc* (1929) de Dreyer); ou no olhar vidente dela, através do qual percebemos que tem acesso a uma outra dimensão, a um outro mundo – olhar que nunca olha para cima (mais uma vez ao contrário da Jeanne de Dreyer), como que a frisar que o Absoluto pode estar *entre* nós; ou na morte que se constitui claramente como entrada para o Além.

Para Bresson, os filmes são exercícios de ascese, são uma prática espiritual, tal como a poesia para JMFJ. O poeta comunga desse ser religioso. Estes poemas funcionam também como um cântico laudatório de um “drama” que, apesar de “incinerado”, “ainda ouvimos na segura da história”. E o espectador JMFJ acredita (se não em deus, no que trespassa a tela), escrevendo-nos a partir dessa crença na visão.

Convém, agora, lembrar que a Jeanne de Bresson (que é, na verdade, a Jeanne dos documentos dos arquivos nacionais de França, supostamente a Jeanne da História) nos surge determinada, corajosa, orgulhosa – “As vozes íntimas trouxeram-lhe a magnanimidade da coragem”. É Jeanne que, muitas vezes, conduz os próprios interrogatórios: “Passer outre”. Parece saber exactamente com quem lida e defende-se do tribunal eclesiástico com garra e com uma destreza surpreendente (algumas das suas respostas são elaboradíssimas: “ – Croyez-vous être dans la grace de Dieu? – Si je n’y suis que Dieu m’y mette. Et si j’y suis que Dieu m’y tienne”).

Assistimos não a uma condenação, de facto, mas a um duelo. Jeanne mostra-se inflexível e durante muito tempo segura de si, só no final vacilará: o anúncio da sua

morte deixa-a estupefacta, a incineração do seu corpo virgem torna-se-lhe insuportável – “Nada restou, o tempo longo do processo/ entregue a que não morresse a efémera flor de liz/ nas suas veias, no cordão do sangue/ flor de tristeza e desalento.” O seu discurso lembra muitas vezes o Evangelho (a que JMFJ também recorre frequentemente na sua poesia), muitas das suas deixas lembram as de Cristo, ambos condenados por um tribunal religioso, ambos abandonados. Apesar de fazer frente a um tribunal claramente pró-Inglaterra, que tudo fará para a condenar à morte, Jeanne parece acreditar ao longo de todo o julgamento que não será morta, pois as suas vozes tinham-lhe revelado que seria libertada, agarrando-se firmemente a essa promessa. Mas a libertação tomará outro sentido e só quando perde toda a esperança de ser poupada ao fogo, percebe que é no seu martírio que reside a redenção e que será o sacrifício que melhor servirá a sua causa. Depois de abjurar, retoma pulso e perde-se para se salvar: “Je n’ai pas voulu renier mes apparitions. Tout ce que j’ai fait, c’est de peur du feu”.

E no final do filme, no último duelo, o de Jeanne na fogueira com o crucifixo que erguem diante dela, a crença surge-nos assombrosa. Bresson insiste nessa crença, não tanto na religiosa, mas na do espectador diante da tela. Acreditamos naquilo a que assistimos e não vemos: nas vozes de Jeanne, na sua redenção, no mistério que a vida pode constituir. Ficando-nos a derradeira interrogação do poeta: “O que desaparece? E o que sobra?”. O verso, que dá título ao penúltimo poema da sequência do *Procès...* e que o fecha, formula desde logo toda uma filosofia. O poema assume-se como interrogação radical do tema do filme, do filme em si, do acto de ver o filme, do acto de escrever sobre isso e da própria existência.

Mathilde Ferreira Neves (2011), "O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson", in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)



[RESTOS, VISLUMBRES, RUÍNAS]

O universo poético de JMFJ é referencial, reflexivo, interrogativo, de forma prosaica, coloquial e simultaneamente lírica.

[O]s poemas de João Miguel Fernandes Jorge incluem frequentes referências culturais, literárias, históricas, locais, etc., portanto objectivas, mas algumas vezes também pessoais, e é sempre o seu carácter objectivo, ou seja, referencial que se contrapõe à interrogação radical que constitui cada poema. A matéria desta incessante interrogação é a falha insuperável da identidade do sujeito que nunca se determina ou resolve nas malhas do discurso. (...) João Miguel Fernandes Jorge encontra no real exterior as imagens vivas da presença ou da propiciação da presença, quando não do próprio drama existencial, da perda e da insuperável opacidade da existência. (Rosa, 1991: 123, 125).

A “perda” e a “insuperável opacidade da existência” são o que se reflecte na interrogação do poeta. É de JMFJ o verso: “a ruína compreende tudo” (1988: 37) – ruína do sentido, do sentimento, da História.

Ora, o cinema é esse dispositivo que nos leva à contemplação, num lugar fixo, de imagens que desaparecem mal aparecem, que se dissipam mal são percebidas, que assim que surgem se inscrevem no passado embora a imagem sempre presentifique, e que, além disso, nos projectam diante de nós mesmos (“o filme projecta-se em nós os projectores” – premissa herbertiana). O cinema revela-nos o que o tempo nos concede e logo nos tira. O cinema é o espaço da aparição e da desapareção, da revelação e do apagamento, da nossa imobilidade diante da tela branca, onde luz e sombra se sucedem e misturam e escapam.

“O que desaparece? E o que sobra?” (e repare-se que é no presente que se encontram conjugados estes verbos no poema) – “Uma nuvem de aves brancas em céu de cinzas”. Restos, vislumbres, ruínas estendendo-se:

[R]uínas cujos sinais (símbolos) persistem somente na retina e depois na memória, ruínas de imagens, ruínas de representações de espaços e objectos que já foram destruídos, arruinados muito antes das imagens que deles apercebemos. Ruínas instantâneas de espaços fictícios levados pelo tempo, que não são mais, na realidade, que ruínas do próprio tempo.

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

(...) O cinema não é uma arte do tempo. O cinema é uma arte da aceleração, da velocidade, do tempo arruinado pelas imagens que aceleram o próprio tempo, projectadas contra o próprio tempo, empurrando e precipitando o tempo. (...) Os filmes são levados, transportados até aos nossos olhos, por uma contemplação cruel e rápida, tão rápida que é, na realidade, o contrário da contemplação: é aquilo que se recusa a deter-se perante o olhar. (...) O cinema cujas imagens se recusam à contemplação, contrariamente às ruínas tradicionais, dá-nos como ruína a própria visão. Faz-nos entrever, iluminados pelo cinema, alguns fragmentos do que é invisível, reduzindo a visão à visão desses fragmentos, deixando-nos às escuras. (Fleischer, 2001: 54-55)

Transitório e intemporal, brevidade e permanência, vida e morte, realidade e filme, cinema e poesia. Os poemas de JMFJ são o que resta do olhar e a angústia desse olhar que não consegue reter senão farrapos. Tempo e espaço desvanecendo-se cruelmente e em permanência – “Sobre os ramos ergueram a fogueira e ardeu o tempo e/ o espaço”. Fragmentos que turvam a limpidez cristalina de cada frase: os fragmentos operam, nesta medida, cortes nos nexos lógicos que deviam unir os versos. Linguagem transparente que se confronta com uma visão fragmentada, provocando uma dispersão de sentidos, um tom da deriva, resguardando-se o que não pode dizer-se, o que não pode reter-se – “Quase sempre o espaço, a paisagem trazem consigo a devastação do tempo e uma intimidade perturbada. É aí, nesse nó de intensidade, que as coisas resistem a ser ditas e, simultaneamente, inauguram toda a dicção possível” (Guerreiro, 1987:155).

O poema, no seu todo, é a compensação dessa ruína. De todo o filme que desfila, sem parar, o poeta retém certas imagens e a partir delas, nessa melancolia da perda, cria outras, mergulhando-nos na desagregação primeira, a da vida. Esse outro tempo que não o de Jeanne, mas o do filme, que não o de JMFJ, mas o do poema: enigmas verdadeiros.

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

O instante poético é o momento em que a luz e a sombra se encontram.

(António Ramos Rosa)

[EPÍLOGO]

Como escreve o próprio JMFJ:

[A] ruína traz consigo uma natureza operante e transformadora. E onde está o preto, o laranja, o magenta, o cinza, o verde estão momentos que, para além da sua massa física, exprimem propriedades intrínsecas dos raios luminosos. (2003: 52)

O poeta capta os fulgores da fogueira que Bresson acende no seu filme (a preto e branco e de sublimes cinzentos) para incinerar mais uma vez Jeanne. Fulgores que se traduzem em tremores de luz coloridos: “Sustentou o corpo/ durante o fogo do martírio, restou/ madeiro/ com pequenos fumos azuis/ clarões mínimos de chama – coluna ardente. Breve, negra/ despedida.”

As cores têm um papel importante nesta poesia, pois nelas se podem captar e reproduzir as infindas vibrações a que JMFJ se dedica com tanto apego. Na mesma medida a luz (que as cores anima) é valorizada, assim como o seu esbatimento, a sua dissolução.

A luz é, entretanto, aquilo sobre que a degradação incide com maior violência. Não admira que, à semelhança do que acontece com as cores, ela, dada a visualidade desta escrita, aqui detenha um papel primordial. (...) Permanece, pois, o fulgor destes poemas. O que nos tranquiliza. Porque, se é contra uma progressiva extenuação da luz que eles se levantam, a que neles brilha garante estar ainda longe o seu total esmorecimento. (Nava, 2004: 296, 297)

JMFJ acompanha a estética do olhar de Bresson, levando-a ao limite, fazendo com que novas visões fulgurantes surjam a partir dos espectros que se soltam da tela durante a projecção. O poema não se esgota na sua referência – “Compreende-se, assim, que, sendo a escrita de João Miguel Fernandes Jorge entretecida de fragmentos

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

narrativos, o que neles mais importa seja o que de todo esse contexto em que se inserem eles refractam” (*Idem*: 304). No fundo, o que importa não é tanto o que se passou nas imagens do filme *Procès...*, mas o que entre elas sucedeu e o que desses interstícios se refractou no poema. A poeticidade do filme nas junções e no seu afastamento.

O olhar do cineasta conduziu a mão do poeta e a matéria fílmica metamorfoseou-se em verso. Uma mesma visão, um gesto outro, uma distância e dispersão férteis. Filme e poema, projecções íntimas do mundo. De Bresson a JMFJ, Jeanne D’Arc ressurge magnificente e outra. E aos versos “Terá voltado a encontrar-se com o brilho das espadas/ ou a pátria que lhe enviaram as vozes, água límpida sob o céu/ da meia-noite/ repentinamente arde?”, podemos responder: repentinamente não, ainda arde. Mais que cinzas: brasas quase apagadas, mas vibrando lume, sempre. Jeanne parte atormentada, mas vai em paz, deixando-nos a nós perplexos e deslumbrados.

De que nos dão conta estes dois poemas, “O que desaparece? E o que sobra?” e “Jeanne va en paix”? De que a evocação da Jeanne de Bresson por JMFJ, através do poema, é uma forma de entrarmos pelo cinema adentro e no que este tem de poesia, reflexão e interrogação.

Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Bibliografia Activa | Filmografia

BRESSON, Robert (1962), *Le Procès de Jeanne D’Arc*.

-- (2006), *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard [1975].

JORGE, João Miguel Fernandes / CHAFES, Rui (2009), *Pickpocket*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Bibliografia Passiva

AAVV (1962), *Études Cinématographiques n° 18-19*, Nouvelle Série.

AMENGUAL, Barthélemy (1996), “Les Pouvoirs de l’Abstraction – Sur *Journal d’un Curé de Campagne* et *Procès de Jeanne d’Arc*”, *Positif* n° 430, pp. 79-84.

AYFRE, Amédée (2004), “L’Univers de Robert Bresson”, *Un Cinéma Spiritualiste*, Paris, Éditions du Cerf.

DELEUZE, Gilles (2006), *A Imagem-Tempo Cinema 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim [1985].

FLEISCHER, Alain (2001), “As Ruínas do Tempo”, in Dominique Païni (org.), *Ruínas*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 53-58.

GUERREIRO, António (1987), recensão a “A Jornada de Cristóvão de Távora – Primeira Parte”, *Revista Colóquio/Letras* n° 100, Novembro de 1987, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 154-155.

GUSMÃO, Manuel (2001), “Da Literatura enquanto Construção Histórica”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Porto, Publicações Dom Quixote, pp. 181-224 .

JORGE, João Miguel Fernandes / ALVES, Manuel Valente (2003), *Andreas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Ministério da Cultura

-- *et alii* (2007), *A Palavra*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

-- (1988), *Obra Poética 3*, Lisboa, Editorial Presença.



Mathilde Ferreira Neves (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

KOVACS, Yves (1963), “Entretien avec Robert Bresson”, *Cahiers du Cinema n° 140*, pp. 4-10.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1998), “João Miguel Fernandes Jorge”, *Rima Pobre – Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 170-213.

NAVA, Luís Miguel (2004), *Ensaaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ROSA, António Ramos (1991), *A Parede Azul – Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Editorial Caminho.