

Rosa Maria Martelo

O CINEMA DA POESIA

DOCUMENTA

Rosa Maria Martelo

O CINEMA DA POESIA

© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA)
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA
© ROSA MARIA MARTELO, 2012

CAPA: IMAGEM DE ANA LUÍSA MARTELO
REVISÃO: ANTÓNIO LAMPREIA / ANDRÉ BAPTISTA

1.ª EDIÇÃO, DEZEMBRO 2012
ISBN 978-989-8618-19-1

L'homme est le seul être qui s'intéresse aux
images en tant que telles.

GIORGIO AGAMBEN, *Image et Mémoire*

Poesia: imagem, cinema

Que carga e equilíbrio de forças são esses que atravessam o universo lírico, as suas ameaças e imagens, e nos depõem na órbita da palavra, da figuração, da música?

HERBERTO HELDER, «O Nome Coroado»

1.

Os ensaios reunidos neste livro constituem diferentes tentativas de aproximação aos processos de *fazer imagem* na poesia moderna e contemporânea. Embora trabalhem obras e questões diferenciadas, todos incidem sobre formas de conceber e articular as imagens na poesia, ou sobre os modos como o texto poético se pensa em diálogo com outras artes da imagem, especialmente o cinema. O carácter plural, proliferante, da imagem na poesia de tradição moderna sugere com frequência relações de intermedialidade com a imagem em movimento produzida tecnicamente, e essa é uma questão que este conjunto de ensaios privilegia, embora enquadrando-a num espaço de reflexão mais amplo.

Quando são tidos em conta os diálogos da poesia com o cinema, a presença temática do universo cinematográfico é normalmente destacada, pelo que ganham especial relevância os poemas dedicados a filmes, realizadores e actores, ou os poemas que funcionam por processos ecrásticos e por transposição narrativa. Basta folhear uma antologia dedicada às rela-

ções entre a poesia e o cinema — por exemplo o volume *Viento de Cine* (Conget, 2002), que percorre a poesia espanhola de expressão castelhana de 1900 a 1999, ou *The Faber Book of Movie Verse* (French e Wlaschin, 1994), que reúne uma extensa selecção de poesia em língua inglesa — para encontrar um vasto conjunto de poemas inspirados pela memória do cinema e pela experiência de espectador. São muitos os poemas que falam de filmes, clássicos ou não, do acto de filmar, das salas de projecção, das divas do cinema, de realizadores, e assim por diante. E também são muitos os exemplos de poemas que partem de imagens muito concretas, extraídas de obras cinematográficas específicas, poemas que têm uma dimensão ecfrástica e descrevem planos ou sequências fílmicas identificáveis. No caso da poesia portuguesa, entre os textos antologiadados no volume *Poemas com Cinema* (Frias, Martelo, Queirós, 2010) também predominam essas formas de diálogo: no seu conjunto, a secção «Depois do filme», que reúne textos articuláveis com diversos filmes, e a secção seguinte, dedicada a vários tipos de homenagens a realizadores e actores, congregam a maior parte dos poemas coligidos, escritos por poetas que representam várias gerações. Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny e Alexandre O'Neill, mas também Gastão Cruz, Ruy Belo, Manuel António Pina, ou Adília Lopes, Manuel de Freitas e José Miguel Silva, são alguns dos nomes que podemos ver representados nessas secções.

Há, no entanto, um outro tipo de relação entre a poesia e o cinema (mais precisamente, entre *uma certa poesia* e *um certo cinema*) que, sendo embora menos fácil de reconhecer e antologiar, tem consequências mais profundas, porque diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multímuda reflexão sobre os processos de fazer imagem. Herberto Helder, Carlos de Oliveira, Luiza Neto Jorge, Al Berto, Luís Miguel Nava, Fernando Guerreiro ou Manuel Gusmão desenvolvem formas de in-

termedialidade situáveis nesse plano, que este livro procura apreender. Embora tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo *imagem* signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum.

Após uma extensa análise comparativa envolvendo o confronto do cinema com a pintura e com o teatro, Noël Carroll responde à pergunta «o que é o cinema?» centrando-se no facto de este ser uma instância da imagem em movimento e preencher, portanto, as seguintes condições:

(...) consideramos que algo é uma instância da imagem em movimento se, e apenas se, (1) é uma apresentação autónoma numa série de apresentações; (2) pertence à classe das coisas cuja impressão de movimento é tecnicamente possível; (3) as suas ocorrências [tokens] performativas são geradas por matrizes que também são já ocorrências; (4) as suas ocorrências performativas não são em si mesmas objectos artísticos; e (5) é uma apresentação bidimensional. (Carroll, 2008: 78)

Se nos ativermos a este tipo de definição da imagem em movimento — e recorde-se que Carroll prefere a noção de «moving image» à de «moving picture», por aquela lhe permitir pôr de parte a ideia de representação associada ao termo «picture» (cf. Carroll, 2008: 63) —, de imediato se tornarão evidentes as diferenças entre a imagem poética e a imagem em movimento da qual o cinema é uma instância. Mesmo tendo em conta os modos como a imagem poética pode apropriar-se da ideia de movimento, as condições técnicas relativas à produção e actualização das imagens em movimento — que, tal como são definidas por Carroll, não excluem meios de produção como o vídeo — e ainda a bidimensionalidade

dade da imagem, bem como a sua actualização sob a forma de *tokens*, parecem colocar-nos, de facto, muito longe do campo da poesia e da condição verbal das suas imagens. E no entanto, são muitos os casos em que a poesia, ou mais rigorosamente *alguma* poesia, a si mesma se apresenta como «cinema», quer acentuando a condição fantasmática das imagens verbais, quer reivindicando pelo menos dois dos aspectos salientados por Carroll: a produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens. Muito concretamente, esta analogia surge em poéticas que assentam na produtividade da imagem, entendida esta última tanto no sentido que a retórica atribui a este termo quanto na acepção mais lata de uma produção verbal conduzida por poéticas do «olho da mente» (Collins, 1991). Se Robert Bresson definiu o cinematógrafo como «uma escrita com imagens em movimento e sons» (2000: 17), simetricamente também há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento.

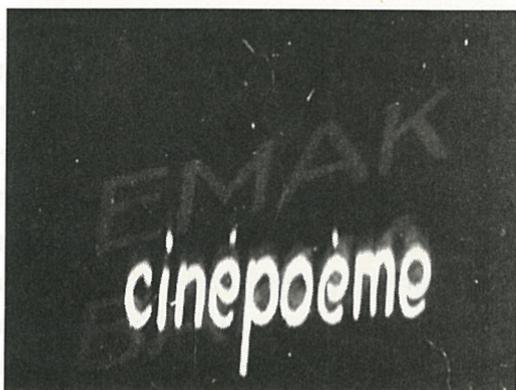
2.

A este nível, talvez o interesse da poesia pelo cinema se tenha desenvolvido paralelamente a uma certa cumplicidade entre o cinema de vanguarda dos anos 20 e o discurso poético. Fernand Léger (*Ballet Mécanique*, 1924), Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926), Hans Richter (*Rythme 21*, 1921) e Man Ray (*Retour à la Raison*, 1923; *Emak Bakia*, 1926), para dar alguns exemplos, foram sensíveis à criação de uma «música visual», assente na composição rítmica (não narrativa) das imagens de matriz dadaísta, à qual a ideia de poesia estava subjacente. *Emak Bakia*, de Man Ray, que se auto-designava como «Cinépoème», procurava captar a vibração, o dinamismo, as tensões entre as formas, através de re-

lações rítmicas. E Germaine Dulac ambicionava um cinema que se apresentasse como «sinfonia visual» (*apud* Grilo, 2007: 52), propondo-o em equações como esta:

O filme integral que todos desejamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã. Não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanção interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. É esta a verdadeira essência da sétima arte. (*Ibid.*)

Neste mesmo contexto, ao promoverem uma ideia de poesia que autonomizava o acto poético da sua concretização verbal, os surrealistas abriam caminho a que a imagem poética pudesse encontrar no cinema um modo natural de realização. Isso mesmo era já antevisto por Apollinaire em «L'esprit nouveau et les poètes» (1917), quando anunciava a morte do livro e a transposição da poesia para novos suportes materiais: «Pode-se ser poeta em todos os domínios: basta ser-se aventureiro e partir à descoberta», argumentava (Apollinaire, 1991: 950). E na década de 20, Jean Epstein, ao desenvolver, a partir de Louis Delluc, o conceito de *fotogenia* («De quelques conditions de la photogénie», 1924), pôde mesmo concluir que o cinema seria a poesia verdadeira. E tão verdadeira quanto a visão: «O cinema é o mais poderoso meio da poesia, o meio mais verdadeiro para o que não é verdadeiro, para o irreal, o “surreal” como diria Apollinaire» (Epstein, 1993: 318).



Man Ray, *Emak Bakia*, 1926

Do ponto de vista teórico, as afinidades entre o cinema e a poesia foram sublinhadas desde cedo. Lembremo-nos da importância de que se revestiu o estudo do *haiku* para Eisenstein e de como o cineasta reconheceu, na tensão imagética desta forma poética, um princípio de construção a transferir para a montagem dialéctica que iria desenvolver no cinema (cf. Eisenstein, 1977: 31-32); ou recordemos a importância dada pelos formalistas russos às afinidades entre o cinema e a poesia, nos en-

saios reunidos em *Poetica Kino*. Logo em 1927, Iouri Tynianov escreveu, em «Os fundamentos do cinema»:

No cinema, os planos não se «desenrolam» numa ordem sucessiva, por um desenvolvimento progressivo, eles *alternam*. É esse o fundamento da montagem. Os planos alternam da mesma maneira que um verso sucede a outro, ou uma unidade métrica a outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve-se por *saltos* de um plano a outro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que pareça, se quisermos estabelecer uma analogia entre o cinema e as artes da palavra, a única relação legítima será não entre o cinema e a prosa, mas entre o cinema e a poesia.

(...) O carácter «saltante» do cinema, o papel que nele detém a unidade do plano, a transfiguração semântica que nele sofrem os objectos quotidianos (no verso: as palavras; no cinema: as coisas) aproximam o cinema da poesia.

Noutro dos ensaios de *Poetika Kino*, «Poesia e prosa no cinema», Chklovski distinguiria, por sua vez, um cinema de poesia de um cinema de prosa, acentuando no primeiro a prevalência das soluções formais em detrimento do enredo (*in* Albéra, 1996: 139-142).

Fortalecia-se, assim, um trânsito multimodo entre cinema e poesia. Também no contexto da vanguarda norte-americana, poderíamos recordar, entre muitos exemplos, os intertítulos com versos de Whitman em diálogo com imagens de Nova Iorque em *Manhatta*, de Charles Sheeler e Paul Strand (1921); e, de um modo geral, sabemos que são múltiplas as afinidades entre as duas artes nas primeiras vanguardas, exploradas numa resposta idêntica e partilhada ao desenvolvimento técnico e à velocidade da nova experiência urbana (cf. Villanueva, 2008). Num estudo dedicado às relações entre a poesia e o cinema independente, Scott MacDonald mostra que, depois da Segunda Guerra Mundial, a vanguarda francesa foi

muitas vezes recordada pelos cineclubes norte-americanos em programas que enfatizavam a relação entre o cinema e a poesia (MacDonald, 2007). Em 1946, a associação *Art and Cinema* organizava em São Francisco uma sessão intitulada «Poetry in Cinema», apresentando *Le sang d'un Poète*, de Cocteau (1930) (cf. MacDonald, 2007: 5). Não muito mais tarde, em 1958, em «Cinema as an instrument of poetry», Luis Buñuel falaria ainda do cinema como «instrumento de poesia», enfatizando «tudo quanto, esta última palavra, contém de sentido libertário, de subversão da realidade, passagem para o maravilhoso mundo do subconsciente, e inconformismo perante a sociedade restritiva que nos rodeia» (*apud* MacDonald, 2007: 6). E na década de 60, as interações entre os chamados New American Poets e o cinema de vanguarda, ou «underground», foram inúmeras, evidenciando o recurso a técnicas comuns, como mostra Daniel Kane em *We Saw the Light* (2009), ao analisar a produtividade do intercâmbio mantido por Robert Creeley e Stan Brakhage, ou por Frank O'Hara e Alfred Leslie, entre outros.

3.

A relação entre imagem, movimento e tempo assume um papel de relevo quando a poesia moderna ou herdeira da tradição moderna se pensa em diálogo com o cinema: «O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença», escreverá Herberto Helder na década de 70, num texto hoje recolhido em *Photomaton & Vox* (2006: 142), depois de defender explicitamente que «qualquer poema é um filme», e que, na poesia, «o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo» (*idem*: 140), perspectiva que transporta a ideia de imagem em movimento para o âmbito das imagens verbais. Com efeito, se Herberto Helder faz depender as imagens verbais do ritmo, e portanto do corpo e da voz, é precisamente

porque elas são entendidas como uma emergência da matéria em movimento: som, isto é, tempo — «a ressurreição do instante exactamente anterior à morte» (*ibid.*) — e imagem. Som (traduzindo-se) em imagem. Mas, o poeta também sublinha que «[a] imagem multiplica a consciência» (2009: 429), e as múltiplas referências que faz à morte (juntando assassínio e assinatura para sugerir a radicalidade do processo de des-subjectivação inerente ao acto poético) podem ser entendidas neste contexto, porquanto registam um efeito decorrente do fluxo das imagens no poema. Recorde-se que essa mesma des-subjectivação era, de resto, premeditadamente procurada pela vanguarda dadaísta no cinema através da valorização da imagem fragmentária em detrimento da narratividade. Como faz notar Philippe-Alain Michaud, Hans Richter recordava, num texto de 1961, a «chasse au sujet» levada a cabo pelos dadaístas, evocando-a no duplo sentido de uma «caça» ao sujeito da acção (acepção lógica) e de uma «caça» ao assunto da intriga (cf. Michaud, 2005: 3).

A cumplicidade entre a ideia de imagem explicitada por Herberto Helder e a imagem em movimento do cinema talvez resulte mais nítida se a contrastarmos com a noção de poesia emblemática proposta por Diderot em 1751, na sua «Lettre sur les sourds et les muets»:

O discurso do poeta é, então, atravessado por um espírito que move e anima todas as sílabas. Que espírito é esse? Senti-lhe a presença, algumas vezes: mas tudo quanto sei é que, graças a ele, as coisas são ditas e representadas ao mesmo tempo; *enquanto o entendimento as apreende, deixa-se a alma comover por elas, vê-as a imaginação e recebe-as o ouvido*; e o discurso deixa de ser um conjunto de termos energéticos que expõem o pensamento com força e nobreza para se transformar *numa tessitura de hieróglifos, encaixados uns nos outros, que o pintam. Nessa medida, poderia dizer que toda a poesia é emblemática.*