

POESIA, Imagem

e cinema:
"qualquer poema
é um filme"?

Rosa Maria Martelo
Universidade do Porto

*The camera records
visual facts; i.e.,
all may be fictions.*

W. H. Auden

A poesia do século XX evidenciou um progressivo interesse pelo universo cinematográfico, um interesse que parece ter transitado intacto para o século XXI. Basta folhear uma antologia dedicada às relações 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 emblemáticos, de Hollywood, das salas de projecção, do acto de filmar, do cinematógrafo dos Lumière, das grandes divas do cinema, do cinema mudo, de *westerns*, e assim por diante. E há ainda poemas que partem de imagens muito concretas, extraídas de filmes precisos, poemas que têm uma dimensão ecfrástica e procuram descrever planos ou sequências cinematográficas. Antonio Gamoneda, por exemplo, escreveu um belíssimo poema onde quase vemos outra vez as bandeiras dos soldados de *Ran*, de Kurosawa. E são bem conhecidos os poemas em que Frank O'Hara descreveu a experiência do espectador de cinema, ou o ambiente ao mesmo tempo fantástico e densamente imagético desenvolvido por Pere Gimferrer em *La Muerte en Beverly Hills* (1968), livro todo ele construído em torno do universo de paixão, crime e mistério do cinema de Hollywood.

>>

Também no contexto português, é possível identificar poemas que trabalham explicitamente relações temáticas com o cinema em autores como Eugénio de Andrade, Ruy Belo, ou mais recentemente em João Miguel Fernandes Jorge, Manuel Gusmão e José Miguel Silva, entre outros.¹ Mas mais difícil de captar do que este tipo de aproximações de ordem temática ou ecfrástica é certamente o impacto da linguagem cinematográfica sobre a linguagem poética, desde logo porque, embora de maneiras diferentes, o cinema e a poesia trabalham, ambos, a imagem e a relação entre as imagens, o que acaba por situar as duas artes num campo de partilha com consequências recíprocas e, portanto, difíceis de isolar. Sendo a imagem poética muitas vezes construída sobre a metáfora e a metonímia, que são tropos, não será excessivo dizer-se que a poesia contém, de si mesma, uma dimensão cinemática, embora essa capacidade de movimento, ou deslocamento, possa precisamente gerar um tipo de imagens que Harold Bloom considerou como capazes de provocar "uma derrota do olhar" (Bloom, 1969: 27). E no entanto nem sempre é assim. E tal como há filmes que se apropriam de estratégias discursivas da poesia, há também poemas onde é possível observar formas de olhar que derivam de uma apropriação da linguagem cinematográfica. Curiosamente, a presença do cinema nesses textos, podendo ser bastante indirecta do ponto de vista temático, não é menos determinante, como tentarei mostrar.

1. A memória como cinema

O primeiro livro de Luís Miguel Nava, publicado em 1979, intitulava-se *Películas* — palavra que um leitor habituado à escrita deste poeta logo associa à relevância do papel que a pele desempenha na sua poesia. No entanto, a palavra *películas* remete também para o suporte sensível no qual se fixam as imagens da fotografia ou de um filme, o que permite estabele-

cer uma relação entre dois universos semânticos bastante díspares, mas que, no contexto da obra de Nava, surgem frequentemente associados. Quer na pele, quer na película fotográfica ou cinematográfica, o poeta observa a mesma fragilidade impressionável, a ambas atribuindo idêntica capacidade de guardar, gravar imagens. De resto, em *Vulcão* (1994), o último livro da breve e fulgurante obra de Nava, a própria realidade é aproximada da "imagem produzida por um aparelho", pois, tal como as imagens provindas de uma câmara de fotografar ou de filmar, também a realidade seria "constituída, em suma, por uma película tão fina que o mínimo gesto (...) a poderia destruir" (Nava, 2002: 236-7).

>>

Frágil e sensível como as realidades que evoca, a pele é, então, concebida na obra de Nava como uma película impressionável na qual emergem as imagens provindas da memória. Como se lê num poema de *Como Alguém Disse* (1982), "(...) é na pele que tudo se reflecte com maior intensidade (...). Vem sempre dar à pele o que a memória carregou, da mesma forma que, depois de revolvidos, os destroços vêm dar à praia" (*Idem*: 97).²

Se a pele é uma película impressionável, e a ela vem dar "o que a memória carregou", tal significa que o que regressa do passado é, literalmente, um conjunto de imagens. E de facto, ao aproximar a vinda das imagens da chegada dos destroços à praia, Nava acentua o carácter involuntário e fragmentário da rememoração, mas ao mesmo tempo também sugere que aquilo que a rememoração presentifica são imagens perceptivas, isoladas ou em breves sequências, e de resto tão nítidas quanto esta que as identifica com os "destroços [que] vêm dar à praia".

Em *Películas*, o poeta descreve muitas vezes a vinda das imagens, ora acentuando a sua condição fragmentária, ora tendo em conta as relações inesperadas que as imagens mantêm entre si, e fazendo da memória uma espécie de cinema: "Eis o rosto, eis o poço, põem-se as imagens como toalhas, as pequenas pedras deflagrando", lê-se num poema intitulado "Contra os flashes" (*Idem*: 41), numa formulação que, uma vez

mais, associa a vinda das imagens à sua impressão descontínua (“imagens como toalhas”) sobre a pele. Como Nava dirá em *A Inércia da Deserção* (1981), um livro formalmente bastante diferente de *Películas* mas igualmente centrado na memória, a sua escrita procura produzir “... um texto onde o cinema se insinue, a um tempo apanhando-lhe as imagens e os seus múltiplos sentidos” (*Idem*: 67).

Apesar de ser por vezes possível observar o estabelecimento de relações com a imagem fotográfica, a importância dada nesta poesia à sucessividade e ao movimento remete o leitor para um universo preferencialmente cinematográfico. A reversibilidade que em Nava anula dicotomias como interior/exterior, matéria/espírito, pele/entranhas está claramente associada a uma concreção da memória para a qual as imagens do cinema servem de modelo. É assim que, “[a] carne” — outro elemento essencial nesta poesia — poderá ser atravessada “por um sol que ela, depois de lhe ter sido impenetrável, acabasse por fazer correr dentro de si como uma espécie de cinema a que de súbito se abrisse, a carne, pura projecção de um tempo fulgurante cuja consistência fosse momentaneamente a sua (...)” (*Idem*: 224).

Densamente metafórica e imagética, insistentemente marcada pela rememoração e pela dimensão fantasmática das imagens, a escrita de Luís Miguel Nava estabelece um nexo explícito entre a experiência da memória e o cinema:

Estou em Viseu, o tempo dá de súbito um salto para trás.
É um filme muito antigo, entre cujas imagens, devolvidas
assim à realidade, me movo hipnoticamente, em cada uma das
coisas que me cercam pressentindo o sangue de que, dentro
de mim, durante todos estes anos se nutriram. (*Idem*: 183)

Ao contrário de outros poetas, como Ruy Belo, ou mais recentemente João Miguel Fernandes Jorge, Manuel Gusmão ou José Miguel Silva, Luís Miguel Nava nunca fala de filmes concretos, sequer da experiência do espectador, e as suas refe-

rências ao cinema nunca comportam qualquer dimensão ecfrástica reconhecível, pois os poemas não remetem directamente para o universo cinematográfico. E todavia, sem falarem de filmes, ou de actores, ou de salas de cinema, eles foram tocados pelo cinema a um nível muito profundo, pois as suas metáforas expõem o funcionamento da memória de uma forma que não teria sido possível se o cinema não existisse. Concretamente, Nava recorre ao passado como a um acervo de imagens, visuais, perceptivas, muito nítidas, e não para reconstituir narrativamente acontecimentos passados.

Vejamos, a título de exemplo, o poema "Sketch":

>>

Vem o rapaz à página, é o seu sketch, a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco, outras porém mais fraca, (...) a tensão no poema é então tanta que as imagens saltam em descargas, é assim colhido em planos vários, há alturas em que apenas um pormenor do rosto vem à página outras em que a ela aflui a nudez toda, um nó de imagens avoluma-se, (...) a intensidade do rapaz é então tal que é ele quem põe em branco a página. (*Idem*: 49)

Neste excerto, Nava coloca-nos entre uma espécie de fusão de abertura e outra de fecho: com a chegada do rapaz, isto é da sua imagem, provinda memória, a página fica em branco. Depois, o rapaz é "colhido em planos vários", entre os quais o grande grande plano, ou o plano de pé quando o "nó de imagens" se avoluma, até que a intensidade das imagens volta a trazer-se numa espécie de fusão de fecho.

Num outro poema, intitulado "A preto e branco", a memória é identificada com um muro: "Uma mulher encosta-se a um muro, encosta-se à memória". Vestida apenas de preto e branco (a sua roupa é descrita com grande pormenor), veremos depois esta mulher mover as mãos, como se, encostada ao muro da memória, a observássemos num plano fixo:

As mãos encostá-las-ia também se não segurasse um lenço branco. Aperta-o entre os dedos, fá-lo passar entre eles, uma pequena serpente. Ou então amarrota-o, faz das palmas das mãos uma concha onde o esconde, o lenço assim desaparece totalmente, apenas as mãos se vêem projectadas para a frente, dir-se-ia que rezam. Depois, sempre ocultando o lenço, levam-no ao rosto novamente de perfil, tudo a preto e branco ainda, ou é o rosto que desce até às mãos, mergulha no lenço, talvez este e a língua se procurem, uma língua pelo lenço adiante, uma língua é provável que vermelha, não, é tudo ainda muito a preto e branco, é tudo ainda demasiado a preto e branco para permitir um pormenor vermelho. (*Idem*: 52)

Logo no primeiro poema desta sequência, Nava escreve "(...) entra / nesta página o mar da minha infância (...)" (Nava, 2002: 37), e, neste contexto, o preto e branco da imagem pode ser lido como uma referência a um momento em que tudo era ainda recortado com a nitidez da visão infantil e com uma pureza que excluía a dissonância de um "pormenor vermelho". Mas a esta leitura sobrepõe-se uma outra, em que a distância temporal a que estaria o "poço" de onde vêm as imagens da infância é sugerida pela relação com o cinema ainda a preto e branco, que excluiria a possibilidade de apresentar uma língua vermelha. Ainda que esse pormenor tivesse existido, como o poema não deixa de sugerir, ele não poderia ter ficado no registo da memória, já que toda a informação que esta regista é circunscrita ao âmbito da imagem perceptiva.

Em *Histoire(s) du Cinéma*, Godard diz a certo momento:

qui veut
se souvenir
doit se confier
à l'oubli
à ce risque qu'est
l'oubli absolu
et à
ce beau hasard
que devient alors
le souvenir (Godard, 1998 : 128-9)

Esta defesa do “belo acaso” que determinaria a memória das imagens decorre do facto de, para Godard, a memória do cinema ser essencialmente uma memória de imagens, não uma memória de histórias.³ Têm sido estudadas as relações entre *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard, e a obra de Proust, designadamente pelo facto de o cineasta entender que as imagens de filmes voltam a nós sob a forma de reminiscências involuntárias, nas quais é determinante o recorte emocional das imagens e não o seu conteúdo fenomenológico (cf. Ricciardi, 2001: 645). Ora o que podemos observar na escrita de Nava releva da apropriação deste tipo de experiência de espectador de cinema por parte do poeta. Se as suas imagens são intensamente perceptivas, ao mesmo tempo autónomas e articuláveis de um modo que de resto se poderia aproximar da montagem por atracção eisensteiniana, dado o efeito de choque que tantas vezes as associa, é porque Nava vai reelaborar a memória como um processo de impressão de imagens sobre a pele/película, onde elas ressurgem. E ressurgem num recorte emocional e vívido, intensamente perceptivo, que justifica a projecção da experiência de visualização e de rememoração das imagens cinematográficas sobre a própria construção de uma ideia de memória.

Para Pasolini, a violência expressiva das imagens cinematográficas provinha do facto de “[a] instituição linguística, ou gramatical, do autor cinematográfico [ser] formada por imagens e as imagens [serem] sempre concretas, nunca abstractas” (Pasolini, 1982: 141); e, sensivelmente na mesma linha, Tarkovski escreve: “O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo as suas células mais microscópicas, é a observação” (Tarkovski, 2002: 75). É precisamente esta concreção das imagens cinematográficas, a forma como elas se contrapõem à “falência do olhar” – “o cinema exhibe permanentemente a prova material do que se passa”, lembra Godard (1991: 180) –, aquilo que Nava transporta do cinema. A concreção e a sucessividade das imagens na memória são dois aspectos que a sua poesia tra-

>>

balha em diálogo com o cinema, mesmo se a apropriação da imagem perceptiva pode ser colocada em tensão com o invisualizável. A violência que caracteriza a imagética de Nava decorre, em grande parte, da distensão das imagens perceptivas até a um ponto em que estas provocam "a derrota do olhar". E talvez um poema como "Bem fundo", com as suas referências a um écran onde se encena a diluição das fronteiras entre interior e exterior, entre corpo e alma, possa mostrar até que ponto essa distensão produz uma espécie de curto-circuito da visualidade das imagens usadas como ponto de partida:

202>203

Um prego na gengiva,
bem fundo, até onde seria
de crer que só chegasse a alma, assim

as árvores nos crescem
por dentro da memória, onde as raízes
a fazem rebentar, assim

as folhas que nos servem
por momentos de pele
se nos agitam no espírito, onde a pele

se afunda como num écran,
a pele, um jeito de árvore que tivesse
um espelho entre as raízes,

a pele que nos vendou, que nos serviu
de venda e de memória,
brancura que o lençol disputa às trevas,

irmã dessa raiz
agarrada ao écran, dessa gengiva
esquecida já de ter estado na boca

e agora apenas presa
à alma, sobre a qual
parece debruçada. (Nava, 2002: 222-3)

2. *Slow motion*, montagem e atracção entre imagens

Estou portanto a defender que a relação da poesia moderna e contemporânea com o cinema vai muito para além de uma presença ordem temática ou ecfrástica. E para acentuar um pouco mais o facto de essa relação se poder situar num plano essencialmente discursivo, gostaria de recordar agora um poema de Carlos de Oliveira, mas não aquele que, tendo como título a palavra "Cinema", poderia parecer a escolha mais óbvia. Apesar de ser esse o poema que abre o volume *O Bosque Sagrado* (cf. Braga; Ferreira; Magalhães, 1986: 21), que tanto quanto sei ainda continua a ser a única antologia organizada em Portugal em função da presença do cinema na poesia, o poema que me interessa é outro. Faz parte do livro *Entre Duas Memórias* (1971), mais concretamente de uma secção intitulada "Sub specie mortis", e chama-se "Salto em Altura". Transcrevo a última das seis partes que o constituem:

>>

O saltador em altura
conseguiu transpor
os dois metros e vinte;
músculos a ascenderem
só por si; o treino, a obsessão: à neve,
no estádio sem ninguém;
este filme analisa,
ao retardador, cada um dos seus saltos:
o sonho a decompor-se;
a refazer-se; em fotogramas
sucessivos; como disse,
a primeira forma é ainda
elástica; as outras endurecem
no ar, mais angulosas,
mas todas pesam,
elaborando as leis da queda:
e caem; graves; reduzidas
ao espaço do seu peso. (Oliveira, 1992: 352)

O que mais me interessa neste poema são os versos “este filme analisa, / ao retardador, cada um dos seus saltos: / o sonho a decompor-se; / a refazer-se; em fotogramas / sucessivos; (...)”. Em primeiro lugar, porque sendo esta a última parte do poema, não é possível decidir se o deíctico “este” remete para um filme a cuja visualização o poema se referiria – um filme onde um salto em altura fosse captado em *slow motion* –, ou se remete para o próprio poema que, ao longo das suas seis partes apresenta analiticamente, em diferentes imagens, diferentes formas de voar/sonhar – desde o voo dos anjos ao voo dos pastores nas cumeadas, passando pelo voo das hospedeiras do ar e o das palavras que se soltam dos livros e, naturalmente, o voo do saltador em altura.

Se se optar pela primeira hipótese, os primeiros versos da primeira secção do poema – que vou lembrar já a seguir – deverão ser lidos enquanto descrição das imagens desse filme, que deveríamos colocar como hipotética matriz do poema, embora o salto em altura logo se associe, numa relação metafórica, à precaridade da aspiração humana, sempre reconduzida ou menorizada sob a forma de “regresso”:

A primeira forma é ainda
elástica; as outras endurecem
no ar, mais angulosas;
mas todas pesam,
elaborando as leis da queda:
e caem; graves; reduzidas
ao espaço do seu peso; (*Idem*: 347)

Cortados pela recorrência do ponto e vírgula, estes versos parecem suspender-se da mesma maneira que o movimento se suspenderia no filme através do efeito de *slow motion*. A decomposição da imagem visual encontra correspondência na decomposição sintáctica dos versos e a apresentação analítica do movimento conduz à conclusão expressa nos versos que encerram esta parte do poema: “os voos são regressos”.

No entanto, se optarmos por considerar que o sintagma "este filme" remete para o poema no seu todo, deveremos entender que cada uma das suas seis partes foi concebida como um dos "fotogramas sucessivos" referidos no final, e aí todo o poema estaria construído à maneira de um filme em *slow motion*. Ora, ao longo das seis partes que o constituem, o poema apresenta uma sequência de imagens articuladas de uma forma que é possível aproximar da montagem por atracção, em sentido eisensteiniano; e, nesse caso, o salto dos pastores, o voo dos anjos e das hospedeiras do ar, o das palavras e, naturalmente o do saltador em altura seriam as imagens que a sintaxe do poema poria em colisão — e nesse caso é precisamente o seu sentido relativo o que mais importa sublinhar. Com excepção dos anjos (que por isso mesmo desconhecem o que é o voo humano), todos esses voos são regressos, formas diferentes de ascensão nas quais a queda se anuncia.⁴

>>

Falei em decidir entre duas hipóteses, mas a verdade é que nada no poema nos permitirá tomar essa decisão. Partindo do visionamento (não é importante saber se ficticiamente ou não) de uma sucessão de imagens em câmara lenta (filme 1 = salto em altura), o texto é concebido como uma análise desse filme (filme 2 = poema, onde a sequência primeira é decomposta numa sucessão de imagens autónomas mas articuláveis com ela).⁵ Haveria assim um filme que daria origem a um poema, e este conceberia as suas imagens a partir da experiência de visionamento das imagens em câmara lenta. Ao propor uma sucessão de imagens (poéticas) que analisariam a imagem matricial do salto como regresso, esse poema funciona como uma espécie de filme segundo (montagem) construído à maneira de um primeiro filme (esse onde o salto se veria decomposto em *slow motion*). "Salto em altura" é, então, um poema que estabelece uma dupla relação com o cinema: por um lado, porque, nele, a apresentação analítica das imagens é claramente devedora do efeito de *slow motion*; por outro lado, porque a sintaxe dessas imagens (ou melhor, do processo analítico

a que cada uma delas é sujeita) assenta numa “montagem” dialéctica que leva o leitor a reler as imagens ascensionais em função da ideia de regresso.

3. “Qualquer poema é um filme”?

Deter-me-ei agora na afirmação de Herberto Helder que usei no título deste estudo e à qual acrescentei uma interrogação, que é minha: “qualquer poema é um filme”? Num primeiro momento dir-se-ia que Herberto Helder entende que sim:

206>207

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (Helder, 1995: 148)

Em rigor, o que Herberto Helder afirma nesta passagem de “(memória, montagem)”, em *Photomaton & Vox*, é que “qualquer poema é um filme” porque “o espaço é a metáfora do tempo”, isto é, porque, no poema tal como este poeta o concebe, a sucessão e o choque das imagens traduzem uma experiência do tempo em sentido absoluto, crónico, não sequencial ou cronológico. Herberto Helder refere-se sobretudo à sintaxe entre as imagens como uma forma de “montagem”, e importa então reconhecer que a afirmação herbertiana segundo a qual “qualquer poema é um filme” é delimitada pelo próprio Herberto Helder, que acabará por restringi-la ainda mais claramente numa outra reflexão sua:

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros entre arroubos de eficácia. (Helder, 1998: 7-8)

Ao procurar determinar a influência da poesia no cinema, toda a argumentação desenvolvida por Herberto Helder neste outro excerto acentua a dimensão cinematográfica de certos poemas, nos quais a precipitação das imagens poderia parecer espontânea ou inocente, e onde a sintaxe das imagens se diria antecipar certas técnicas de montagem cinematográfica não linear. Julgo que é precisamente esta condição cinematográfica da poesia que torna difícil isolar os efeitos da linguagem cinematográfica sobre a escrita poética e, reciprocamente, os efeitos da linguagem poética sobre a linguagem cinematográfica, mas também creio ser neste espaço partilhado que devemos procurar os efeitos do cinema sobre o discurso poético.

Rimbaud, Cendrars, Apollinaire, tal como Godard ou Orson Welles, são aproximados por Herberto Helder em função de ideias como as de paralelismo, irradiação, simultaneidade, intensidade, multiplicidade (Helder, 1995: 146-8). E, de facto, a montagem que a poesia moderna procurou não identificava a presentificação do tempo com a sequencialidade. Sem excluir aspectos como a organização, a selecção e mesmo a dimensão narrativa – mas reformulando-os a uma outra luz –, o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza ao defender que “qualquer poema é um filme” é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela tensa coexistência das imagens poéticas, é a imagem capaz de “uma apresentação directa do tempo”, isto é, capaz de evidenciar o que Deleuze, ao isolar a noção de imagem-tempo,

descreveu como a manifestação de um tempo crónico e não cronológico num certo tipo de imagens cinematográficas (Deleuze, 1985: 169). Assim, no excerto de "(memória, montagem)" que atrás citei, vemos que, para Herberto Helder, a poesia foi sempre uma forma de "cinema", e talvez seja precisamente por esse motivo que a poesia pode integrar tão facilmente a experiência do cinema a um nível que ultrapassa o simples diálogo temático ou ecfrástico.

No entanto, quando dialogam com o cinema e empregam o campo lexical que lhe pertence, certos poemas apropriam-se sobretudo da visualidade da linguagem cinematográfica, da concreção das suas imagens e da sua forma de exprimir o tempo. Se isso acontece num plano de intermedialidade que vai muito para além de questões de ordem temática ou ecfástica é porque, quando regressam das salas de cinema, os poetas voltam à poesia em condição de extremar precisamente o que tinham sido certas lições de poesia das quais antes o cinema se apropriara. Na verdade, a poesia aprende com o cinema maneiras de integrar no movimento das suas imagens (que facilmente podem promover a "derrota do olhar", para voltar à expressão de Harold Bloom) uma lição aprendida com as imagens em movimento do cinema, cuja primeira característica é precisamente a de lidarem com o mundo em função da observação, como salientou Tarkovski, e sem poderem abstrair da presença do tempo.

Tanto a relação entre memória e cinema que aponte na poesia de Luís Miguel Nava quanto as imagens cinemáticas de Carlos de Oliveira sugerem que uma questão essencial no diálogo da poesia com o cinema pode passar especificamente pela exploração de imagens perceptivas (isto é, imagens plásticas, que não provocam a falência do olhar). Ao procurar estabelecer uma linhagem portuguesa para a sua poesia, Pessoa saudou em Cesário Verde o poeta que lhe teria ensinado que "o ser cego, ainda que Homero em lenda o fosse e Milton em verdade

se o tornasse, não é qualidade necessária a quem faz poemas” (Pessoa, 1986: 126). Cesário teria mostrado que era possível “observar em verso”, antecipando assim a importância que a imagem perceptiva viria a ter para os poetas de tradição moderna – e Pessoa associou desde cedo a poesia moderna à plasticidade da imagem. Se no poema de Carlos de Oliveira é inegável que existe um olhar aprendido com o cinema, ou se na poesia de Nava a memória emerge de uma forma aproximável da rememoração das imagens cinematográficas, esses processos não devem ser isolados das sucessivas tentativas de nitidez plástica procuradas pelos poetas de tradição moderna dos quais Carlos de Oliveira e Nava são herdeiros. Essa tradição conduz naturalmente ao diálogo com a experiência do espectador de cinema e justifica a apropriação do seu modo de olhar e de recordar. <<

>>

[1] Veja-se, por exemplo, os dois poemas de Eugénio de Andrade incluídos em *O Bosque Sagrado* (Braga; Ferreira; Magalhães, 1986: 42,72), ou os poemas escritos por Ruy Belo em diálogo com o cinema em *Homem de Palavra(s)* (1970), ou ainda a sequência "Quatro poemas de A Palavra de Carl Theodor Dreyer" de *Tronos e Dominações* (1985), de João Miguel Fernandes Jorge, recentemente retomada numa série mais extensa de diálogos com o mesmo filme em *A Palavra* (Jorge; Loureiro; Gomes, 2007). Toda a poesia de Manuel Gusmão desenvolve relações muito complexas com as artes, mas a presença do cinema é particularmente nítida em *Migrações do Fogo* (2004). Finalmente, veja-se ainda *Movimentos no Escuro*, de José Miguel Silva (2005).

[2] Sintomático da centralidade desta imagem na poesia de Luís Miguel Nava é o facto de, vários anos mais tarde, em *Vulcão* (1994), ela ser citada no poema "A certa altura": "Um dia entrou numa livraria e, folheando ao acaso um dos livros em que o olhar primeiro se deteve, leu: «Vem sempre dar à pele o que a memória carregou...» Fechou-o e fugiu dali, horrorizado." (Nava, 2002: 239)

[3] Sobre esta questão, é particularmente interessante um fragmento no qual Godard vai enumerando as imagens que considera inesquecíveis nos filmes de Hitchcock, retirando-as do seu contexto narrativo e dando-o como inteiramente esquecido: "On a oublié / à propos de quoi / Montgomery Clift garde / un silence éternel / et pourquoi Janet Leigh / s'arrête au Bates motel / et pourquoi Teresa Wright / est encore amoureuse d'oncle Charlie / on a oublié / de quoi Henry Fonda / n'est pas / entièrement coupable / et pourquoi exactement / le gouvernement américain / engage Ingrid Bergman / mais / on se souvient / d'un sac à main / mais / on se souvient d'un autocar / dans le désert / mais, on se souvient / d'un verre de lait / des ailes d'un moulin / d'une brosse à cheveux / mais / on se souvient / d'une rangée de bouteilles / d'une paire de lunettes / d'une partition de musique / d'un trousseau de clés / parce qu'avec eux / et à travers eux / Alfred Hitchcock réussit / là où échouèrent / Alexandre, Jules César / Napoléon / prendre le contrôle / de l'univers" (Godard, 1998: 81-85).

[4] Recorde-se que André Bazin acentua na montagem por atracção eisensteiniana "the reinforcing of the meaning of one image by association with another image not necessarily part of the same episode – for example the fireworks display in *The General Line* following the image of the bull. In this extreme form" – acrescenta Bazin – "montage by attraction was rarely used even by its creator but one may consider as very near to it in principle the more commonly used ellipsis, comparison, or metaphor (...)" (Bazin, 2004: 42).

[5] O conceito de "atracção" também é utilizado por Carlos de Oliveira, embora para descrever as relações de significado, entoação, afinidade silábica e rítmica que determinam a aproximação de certas palavras num texto. Concretamente, o escritor usa a expressão "atracção vocabular" para definir as relações entre os lexemas "desilusão", "desolação" e "decepção", sobre as quais evolui, auto-analisando-se, o texto "A fuga", de *O Aprendiz de Feiticeiro* (cf. Oliveira, 1992: 589-590).

BIBLIOGRAFIA ∨

Bazin, André (2004), "What is cinema?", in Baudry, Leo e Cohen, Marshall (ed.), *Film Theory and Criticism*, 6ª ed., New York e Oxford, Oxford University Press.

Belo, Ruy (2000), *Homem de Palavra(s)* (1970), *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bloom, Harold (1969), "The Visionary Cinema of Romantic Poetry", in Alvin H. Rosenfeld; Ernest D. Costa et alii (eds.), *Essays for S. Foster Damon*, Providence, Brown University Press, 18-35.

Braga, Jorge de Sousa; Ferreira, António; Magalhães, Álvaro (1986), *O Bosque Sagrado – O Cinema na Poesia*, Lisboa, Gota d' Água. >>

Conget, José Maria (org.) (2002), *Viento de Cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiperión.

Deleuze, Gilles (1985), *L'Image-temps*, Paris, Minuit.

French, Philip; Wlaschin, Ken (1994), *The Faber Book of Movie Verse*, London e Boston, Faber and Faber.

Godard, Jean-Luc (1991), *Godard par Godard – Des années Mao aux années 80* (1985), Paris, Flammarion.

-- (1998), *Histoire(s) du Cinéma*, vol. 4, Paris, Gallimard-Gaumont.

Gusmão, Manuel (2004), *Migrações do Fogo*, Lisboa, Caminho.

Helder, Herberto (1995), "(memória, montagem)", *Phatomaton & Vox*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1998), "Cinemas", *Relâmpago*, nº 3, Outubro.

Jorge, João Miguel Fernandes; Loureiro, José; Gomes, Rita Azevedo (2007), *A Palavra*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Nava, Luís Miguel (2002), *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote.

Oliveira, Carlos de (1992), *Obras*, Lisboa, Caminho.

Pasolini, Pier Paolo (1982), *Empirismo Herege*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (1986), "Três Mestres – Antero, Cesário e Camilo Pessanha", *Páginas sobre Literatura e Estética*, org. de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América.

Ricciardi, Alessia (2001), "Cinema Regained: Godard Between Proust and Benjamin", *Modernism/Modernity*, vol. 8, nº 4, The Johns Hopkins University Press, 643-661.

Tarkovski, [Andrei] (2002), *Esculpir o Tempo*, 2ª ed., trad. de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes.

Silva, José Miguel (2005), *Movimentos no Escuro*, Lisboa, Relógio d'Água.