

# SALAS ESCURAS\*

Rosa Maria Martelo  
Universidade do Porto

## RESUMO:

A sala de cinema, mergulhada no escuro e atravessada por um feixe de luz, tem suscitado a atenção e o fascínio de muitos poetas. Partindo da tematização da experiência do espectador de cinema, tal como ocorre em textos de Artaud, Herberto Helder, Manuel Gusmão, Frank O'Hara e Adrienne Rich, pretende-se descrever algumas conceptualizações da imagem que, encaradas como comuns às duas artes, podem contribuir para a compreensão do interesse da poesia pelo cinema.

## RÉSUMÉ:

Que ce soit au long du XXe ou maintenant, au XXIe, les dialogues entre poésie et cinéma sont nombreux et variés. Films, cinéastes, acteurs, personnages marquent présence dans beaucoup de poèmes, ainsi que diverses techniques de tournage et de montage et un vaste champ lexical qui appartient au monde du cinéma. Certaines formes d'organisation discursive du texte poétique présentent même des influences du langage cinématographique, qu'elles cherchent à mimétiser. La salle obscure du cinéma a elle aussi mérité l'attention d'un grand nombre de poètes: les brèves réflexions proposées dans cette étude explorent l'intérêt de la poésie pour l'expérience du spectateur. Telle qu'elle se présente en Artaud, Herberto Helder, Manuel Gusmão, Frank O'Hara et Adrienne Rich, l'expérience du spectateur de cinéma nous conduit à un concept d'image qui, en conséquence des aspects considérés communs aux deux arts, nous permet de mieux comprendre l'intérêt de la poésie pour le cinéma.

## PALAVRAS-CHAVE:

cinema, poesia, imagem,  
espectador

>>

## MOTS-CLÉ:

cinéma, poésie, image,  
spectateur

*O filme projecta-se em nós, os projectores.*

Herberto Helder

(...)  
*transforma-se o espectáculo  
por fim  
no próprio espectador  
e habita agora  
a fluidez do sangue:  
cada imagem de fora,  
presa ao fotograma que já foi,  
de glóbulo em glóbulo se destrói.*

Carlos de Oliveira

184>185

Tanto ao longo do século XX como agora, já no século XXI, os diálogos da poesia com o cinema foram sempre muitos – e muito diversificados. Filmes, cineastas, actores, personagens estão presentes em muitos poemas, bem como um extenso campo lexical que, genericamente, podemos associar ao mundo do cinema. São frequentes, na poesia, as referências a diferentes técnicas de filmagem e de montagem, do mesmo modo que certas formas de organização discursiva do texto poético manifestam influências da linguagem cinematográfica, que procuram mimetizar por processos de transposição intersemiótica. Por outro lado, também a imagem cinematográfica e a experiência do seu visionamento no escuro da sala de cinema tem merecido a atenção de muitos poetas. As breves reflexões a seguir centram-se especificamente nesse interesse da poesia pela experiência do espectador.

No contexto português, um dos poetas para quem o cinema constitui uma referência reconhecidamente importante é Herberto Helder, não só porque a sua poesia desenvolve várias formas de aproximação entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica, mas também porque as possibilidades de aproximação entre as duas artes lhe têm suscitado páginas definitivas. Contudo, o texto em que Herberto Helder mais claramente celebra a sala de cinema não faz parte da sua obra poética

e também não está incluído em *Photomaton & Vox*, apesar de este livro, de género difícil de definir, dedicar várias páginas ao confronto da poesia com o cinema e à descrição dos processos de contaminação entre as duas artes. Tal como os fragmentos de *Photomaton & Vox* nos quais esta questão está presente, também o texto que a que me refiro combina um tom intensamente poético com uma perspectiva crítica da poesia e do cinema, mas foi publicado esparsamente na revista *Relâmpago*, sob o título "Cinemas". Um título que, pelo uso do plural, desde logo anuncia a grande cumplicidade que Herberto Helder irá observar entre as duas artes, aproximadas em função da mesma "atenção ardente" no tratamento das imagens (Helder 1998: 8). No entanto, talvez esse plural evoque também um conceito mais lato de cinema, concebido a partir de uma ideia de imagem que, como em Deleuze, a faz um equivalente da matéria, do tempo e do movimento.

>>

Muito do que é dito em "Cinemas" retoma considerações sobre a imagem e a montagem cinematográficas já antes desenvolvidas em certos fragmentos de *Photomaton e Vox*, particularmente em "(memória, montagem)", uma secção que inicialmente tinha funcionado como texto de abertura do livro *Cobra*, de 1977, no qual o diálogo com o cinema era muito nítido. Porém, "Cinemas" tem particularidades que o distinguem, e uma delas – aquela que me interessa destacar aqui – consiste no facto de o seu ponto de partida ser a experiência vivida pelo espectador nas salas de cinema.

A sala de cinema, mergulhada no escuro e atravessada por um feixe de luz, tem suscitado a atenção e o fascínio de muitos poetas, sendo a experiência do espectador tematizada em poemas de grande complexidade. Neste texto de Herberto Helder (um texto de género indefinível, de uma poeticidade intensamente analítica e reflexiva que o aproxima do ensaio), ela comparece no seguinte contexto:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. (Helder 1998: 7)

É uma descrição que faz pensar nas reflexões de um outro artista da palavra e grande entusiasta do cinema, Antonin Artaud. Em "Sorcellerie et cinéma", um dos textos nos quais, logo na década de 20, enfatiza as virtualidades do cinema e reflecte acerca dos motivos que o tinham levado a conceber o argumento do filme *La Coquille et le Clergyman*, Artaud mostrava-se igualmente impressionado pelo visionamento das imagens cinematográficas e pelo que descreve como "(...) cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images". No cinema "[l]'esprit s'émeut hors de toute représentation", afirma Artaud, pois em seu entender "[l]e cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation" (Artaud 2004: 256-7).

Não será muito diferente a perspectiva de Manuel Gusmão, também ele autor de uma obra poética em que o diálogo com o cinema é determinante. Numa entrevista recente, Luís Miguel Queirós interrogou o poeta acerca de várias questões centrais na sua escrita, entre as quais referia precisamente a "presença ostensiva" do cinema (Gusmão 2008: 256). Ao responder, Manuel Gusmão expôs as razões que o levam a estabelecer umnexo entre a imagem poética e a imagem cinematográfica: "Não é [uma relação] evidente à partida", reconhecia, "mas pode encontrar-se pelo ponto de vista da alucinação. Não enquanto percepção de algo que não está lá, mas como algo que constrói uma presença que não se diria que está lá traduzida" (*ibid.*). Manuel Gusmão sublinhava, assim, uma capacidade epifânica na imagem cinematográfica. E dizia ainda:

A imagem poética pode aproximar-se aqui da cinematográfica, que tem um certo poder de insistir no lado alucinado da imagem. Há uma fulguração, uma evidência do desenho da imagem, que vem da situação típica do cinema, a sala escura, que não é a experiência que tendemos a ter hoje, com os DVD. Mas na sala escura é ainda mais evidente esse fenómeno de intensificação da imagem. (*idem*: 257)

Tal como nos excertos de Artaud e de Herberto Helder anteriormente citados, nesta resposta de Manuel Gusmão, a articulação entre imagem poética e imagem cinematográfica é estabelecida em função da experiência do espectador, e eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário usado pelos três autores no contexto dessa aproximação. Entre palavras como *transe*, *arrebato* (Herberto Helder), *excitação* [*griserie*] (Artaud) e *alucinação* (Manuel Gusmão) há certamente em comum a ênfase colocada numa experiência da imagem que ultrapassa em muito a visão e se aproxima do visionarismo. De resto, Herberto Helder usa mesmo a palavra cegueira para falar da experiência do cinema. E Manuel Gusmão, ainda na mesma entrevista, irá acrescentar que se sente fascinado pela “ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça”, incluindo, nesse cinema interior, tanto “a produção do filme” e “a câmara que filma” como “o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã” e “os espectadores que estão entre o projector e o ecrã” (*ibidem*).

Neste ponto da argumentação de Manuel Gusmão, não é que a figura do espectador tenha sido abandonada, mas ela é de algum modo reformulada numa figura mais complexa, pois o espectador (aquele que vê) adquire a condição de um vidente, transformando-se numa espécie de produtor de imagens virtuais. E esta segunda formulação está ainda mais próxima das de Herberto Helder e de Artaud. Na experiência vivida na sala escura do cinema, Manuel Gusmão parece reconhecer um movimento de concreção de um outro “cinema”, ao mesmo tempo interior e intensamente relacional, já que se prende com

>>

mecanismos de rememoração e associação que, por sua vez, se ligam a formas de relação com o mundo. Num ensaio dedicado ao estudo da poesia de Manuel Gusmão enquanto “cinepoiesis”, Fernando Guerreiro fala a este propósito de “um dispositivo imaginante”.<sup>1</sup>

Em *Migrações do Fogo*, Manuel Gusmão refere-se a esse outro cinema de várias maneiras. No poema “Uma criança interrompida”, descreve a memória traumática de uma criança como projecção de um filme, interior: “No cinema que ondula a negro entre o seu crânio / e a abertura solar dos olhos” (Gusmão 2004: 59); num outro poema, refere-se ao “cinema do sangue” (*idem*: 74). Noutro poema ainda, associa a rememoração a uma escrita no “écran da insónia”:

(...) – com o comando vais mudando as imagens  
à espera que elas próprias te digam o que ali procuras.  
No écran da insónia, as imagens são labaredas claras  
deitando as sombras sobre a mesa do trabalho que  
sonha o filme. (...) (*idem*: 48; itálico do autor)

Na mesma entrevista, Manuel Gusmão sintetizava a sua perspectiva numa outra formulação, ao defender que “[o] cinema é a nossa maneira natural de criar imagens sobre o mundo” (Gusmão 2008: 257). Ou seja, haveria uma espécie de cinema mental, de algum modo anterior ao cinema, mas aproximável da experiência do espectador, na medida em que, na sala de cinema, este disporia de uma possibilidade de concreção da imagem e das relações entre imagens, enquanto forma de ver o mundo.

Nos três autores, a função de representação através da imagem em movimento no cinema é secundarizada – Artaud, sobretudo, é muito claro neste ponto, desvalorizando totalmente o enredo e a dimensão verbal, às quais contrapõe “la verité sombre de l’esprit” (Artaud 2004a: 248) que ao cinema caberia revelar. Em contrapartida, é enfatizada uma dimensão epifânica da imagem, directamente associada com a experiência da “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando”.

tando segundo a respiração na noite das salas”, para voltar às palavras de Herberto Helder (1998: 7). Palavras, de resto, muito próximas das considerações de Artaud que passo a citar:

Ainsi l'esprit livré à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé, appliqué à ne rien perdre des inspirations de la pensée subtile, est tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l'invisible, à recommencer une résurrection de la mort. (Artaud 2004b: 256)

Como sublinha Max Milner (2005: 403), no cinema contemplamos as imagens como se elas emanassem do nosso cérebro, e o próprio Milner recorda que Christian Metz fazia notar o facto de o aparelho de projecção se situar atrás do espectador, “derrière la tête, soit à l'endroit exact où se trouve, fantasmatiquement le 'foyer' de toute vision” (apud Milner 2005: 405).<sup>2</sup> Nos três autores que estou a referir, esta situação parece determinar uma intensificação da imagem, e talvez por isso Manuel Gusmão distinga e valorize a experiência vivida nas salas de cinema em detrimento do visionamento de um DVD.

O transe, o arrebatamento do espectador, a excitação [*griserie*] de que falava Artaud foram magnificamente tratados por Frank O'Hara no poema “An Image of Leda”. O'Hara associa esse arrebatamento precisamente à possibilidade de as imagens projectadas no ecrã desencadearem no espectador o desfiar de um outro filme, que emerge da relação entre o espectador e a a imagem, na sala escura de projecção:

The cinema is cruel  
like a miracle. We  
sit in the darkened  
room asking nothing  
of the empty white  
space but that it  
remain pure. And  
suddenly despite us

>>

it blackens. Not by  
the hand that holds  
the pen. There is  
no message. We our-  
selves appear naked  
on the river bank  
spread-eagled while  
the machine wings  
nearer. We scream  
chatter prance and  
wash our hair!(...)  
(O'Hara 1995: 35-36)

190>191

Neste poema, ver cinema é também ver-se, uma forma cruel de revelação – “um milagre”, diz O'Hara. E a evocação de Leda, logo a partir do título, convoca para o texto a ardilosa metamorfose de Júpiter em cisne, num visível diálogo com o poema em que Yeats retomara este mito e descrevera o ímpeto com que o deus teria submetido Leda ao seu desejo.<sup>3</sup> O'Hara atribui ao espectador de cinema uma vulnerabilidade idêntica à de Leda, mas, tal como o fizera Yeats relativamente a esta figura feminina, também sugere o seu arrebatamento, aproximando-se do que Herberto Helder chama “transe”:

(...) Is  
it our prayer or  
wish that this  
occur? Oh what is  
this light that  
holds us fast? (...)<sup>4</sup>  
(*idem*: 36)

Repare-se ainda que a forma verbal utilizada para referir o movimento do filme na máquina de projectar tinha sido “wings”, numa clara alusão ao voo abrupto do deus-cisne, e que, nos versos de O'Hara, o cone de luz, na sala de cinema, levanta e sustenta o espectador do mesmo modo que Júpiter teria erguido Leda no momento em que avança sobre ela. Mas,



agora, a condição ao mesmo tempo vulnerável e extática do espectador decorre da tensão entre as imagens no ecrã e aquelas que ele virtualmente “projecta”, a partir de si, numa espécie de transporte que o leva ao encontro do que vê e que simultaneamente lhe revela um outro de si: no ecrã, “We our-/ selves appear naked/ on the river bank/ spread-eagled while/ the machine wings/ nearer”, escreve O’Hara.

Há, portanto, em todos os autores que estou a citar, o estabelecimento de uma relação entre visão e visionarismo na qual o visionarismo ganha com a visão e com a concreção da imagem experimentada na sala de cinema – ao contrário do que defende Harold Bloom no seu ensaio “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, quando analisa a imagem poética no Romantismo. Nesse ensaio, Bloom valoriza na poesia romântica a sua capacidade de “absolute freedom, including freedom from the tyranny of the bodily eye”, ao mesmo tempo que considera que “all cinema yet made has failed in imagination, has absurdly fallen short of the whole aesthetic need of the awakened consciousness of man” (Bloom 1969: 20 e 34). A posição dos poetas que estou a citar não poderia ser mais diferente. Como vimos, Manuel Gusmão acentua a “fulguração”, a “intensificação da imagem” cinematográfica, o seu poder de presentificação. E o mesmo fizera já Artaud, ao defender que, no cinema,

[l]e plus petit détail, l’objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu’elles traduisent, du symbole qu’elles constituent. Par le fait qu’il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc. vivent d’une vie quasi animale, et qui ne demande qu’à être utilisée. (Artaud 2004: 257)

>>

Por sua vez, Herberto Helder parece completar o pensamento de Artaud:

O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente. (Helder 1998: 8)

192>193

Em “Images for Godard”, Adrienne Rich coloca-se também ela na posição do espectador: “To know the extremes of light / I sit in this darkness”, escreve. Para concluir, após um longo confronto com as imagens de *Alphaville*:

(...)  
the poet is at the movies  
dreaming the film-maker's dream but differently  
free in the dark but as if asleep

free in the dusty beam of the projector  
the mind of the poet is changing

the moment of change is the only poem  
(Rich, in Goldstein 1995: 179)

Para Adrienne Rich, o visionamento do filme de Godard é uma experiência libertária, pois, também no seu caso, ver é descobrir, mudar, projectar outras imagens que não as do filme, mas imagens de algum modo mudadas pela experiência do cinema.

Conhecemos bem a importância que desde sempre a poesia de tradição moderna conferiu à imagem, e sabemos quanto aquilo que a particulariza passa por processos de concreção da imagem poética. “Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative”, escreveu Baudelaire em

“Salon de 1859” (1976: 627). E há certamente uma relação muito forte entre o seu fascínio pela *flânerie* e o culto das imagens de que fala em “Mon cœur mis à nu”, quando afirma: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)” (Baudelaire 1975: 701). O *flâneur* é um perseguidor de imagens susceptíveis de dar corpo e concreção a um pensamento difuso, vindo desse “domaine des naissances et apparitions”, cuja vibração Artaud reconhece “attachée aux images”, naquilo que as faz verdadeiramente cinematográficas (Artaud 2004b: 256). Também encontramos em Cesário Verde um interesse semelhante pela deambulação criadora e a mesma tensão entre visualidade e visionarismo, que Cesário tantas vezes concretiza em metáforas que cruzam duas imagens perceptivas distintas, de uma forma que faz pensar no que viria a ser a técnica de sobreimpressão de duas imagens nos mesmos fotogramas, tão usada pelos primeiros cineastas.<sup>5</sup> Ainda no século XIX, e ainda nesse tempo em que apenas poderíamos falar de um desejo de cinema, Rimbaud dá-nos uma visão do poeta que já o faz um espectador/produtor de imagens. “Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute”,<sup>6</sup> escreve Rimbaud numa das duas cartas em que descreve o poeta como vidente (Rimbaud 1999: 242). E na carta que estou a citar é precisamente através de um desfiar de imagens que Rimbaud expõe a sua descoberta: “je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient dans bond sur scène” (*ibidem*).

A função reveladora que os pioneiros da poesia moderna atribuíram à imagem e sobretudo o modo como acentuaram a relação entre imaginário e percepção visual e valorizaram a concreção imagética abriu, como se sabe, um vasto campo de experimentação para os Modernismos. Ter presente essa matriz oitocentista e a multiplicidade de linhas em que ela será depois retomada permite compreender melhor as razões pelas quais o interesse dos poetas pela experiência do espectador de cinema diz respeito à fulguração da imagem no ecrã também naquele

>>

sentido que levou Deleuze a interessar-se pelas imagens cinematográficas: o facto de elas serem percepções vitais, imagens em estado de individuação, cortes, recortes, “instantes privilegiados” (Deleuze 1983: 13). Em *L’Image-Mouvement*, partindo como se sabe de uma leitura muito pessoal de *Matière et Mémoire*, de Bergson, Deleuze identifica imagem, tempo, matéria e movimento, reiterando que o “en-soi de l’image, c’est la matière: non pas quelque chose qui serait caché derrière l’image, mais au contraire l’identité absolue de l’image et du mouvement” (*idem*: 86-7). “Appelons Image l’ensemble de ce qui apparaît” (*idem*: 86), diz Deleuze, pois, como faz notar Anne Sauvegnargues, no pensamento deleuziano, “l’image n’est pas une représentation de la conscience, une donnée interne au cerveau. Elle n’est davantage une représentation de la chose, une visée de l’objet, un doublet. Elle est une apparition rigoureusement comprise sur le plan de forces” (Sauvegnargues 2007: 158). Para Deleuze, o cinema opera diferentes processos de subtracção e selecção dessas imagens, mas sem para isso ter que produzir cortes imóveis, como os que o filósofo observa na fotografia (Deleuze 1983: 39). Por consequência, o interesse deleuziano pelo cinema – resume Anne Sauvegnargues – “vient de ce qu’il offre à notre perception humaine des images acentrées, images-perception gazeuses, solides ou liquides, affects de machine, intervalles et coupures perceptives non humaines” (Sauvegnargues 2007: 161). Daí que Deleuze dedique extensas páginas à análise dos processos de enquadramento e de montagem, porquanto neles estão contidas diferentes relações entre movimento, tempo e matéria. “L’image perceptive finie émerge du mouvement acentré infini par cette opération soustractive de cadrage vital”, sintetiza Anne Sauvegnargues (*idem*: 160).

O tratamento que a poesia faz da imagem não é, a este nível, diferente. E Herberto Helder não diz outra coisa, quando expõe as razões do transe da “comunidade das pequenas salas de cinema”:

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. (Helder 1998: 7)

É muito significativa a ambivalência da expressão “nomeação física”, usada por Herberto Helder, na qual um dos termos alude à linguagem verbal e o outro à fisicidade da imagem no ecrã. Essa ambivalência aproxima o cinema e a poesia de modo inextricável, mas sem deixar de marcar a existência de diferenças no que significa, para cada uma delas, o trabalho da imagem. Por outro lado, a coesão e a força de presença das imagens, enfatizada na expressão “em disciplina e cortejo” aponta um território partilhado e alude a outro aspecto desse trabalho sobre a imagem que fora já objecto da atenção de Herberto Helder em “(memória, montagem)”, um texto que, como já antes referi, foi inicialmente incluído em *Cobra*, como texto de abertura, e depois transferido para *Photomaton & Vox*. Nesse texto, o poema era apresentado como “um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza autónoma de bicho” (Helder 1995: 147). Curiosamente, na primeira edição de *Cobra*, a imagem do “colar de pérolas” era retomada num outro poema, onde surgia associada ao adjectivo com que O’Hara descreve o cinema: “Um dia a primavera era *cruel* / como um colar de pérolas” (Helder 1977: 25). Haveria, portanto, uma montagem da imagem na poesia, tal como há uma montagem da imagem no discurso filmico. Dela dependeria “o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial”.

Artaud também sublinha a importância da tensão entre as imagens para o efeito que procura no argumento de *La Coquille et le Clergyman*, que Germaine Dulac passaria a filme. Depois de afirmar que existe um elemento específico do cinema, “vraiment cinématographique”, Artaud explica a sua origem numa

>>

formulação que faz pensar na montagem eisensteiniana: “Il se dégage souterrainement des images, et découle non de leur sens logique et lié, mais de leur mélange, de leur choc” (Artaud 2004b: 256). Herberto Helder secunda Artaud, no que ao cinema diz respeito, mas vê no que chama “processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades” (Helder 1998: 8) um terreno partilhado pelas duas artes. Pode-se ler como demonstração disto mesmo o poema “1”, de “Exemplos”, que começa com estes versos:

196>197

A teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou  
na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça recolhendo-a  
de um lado e descrevendo-a de outro lado num sulco  
vibrante «parecia um meteoro»  
como se fosse muito simples e então a cabeça desaparecia «a lua»  
a ferver a grande velocidade pelo céu dentro  
(Helder 1996: 381)

Na verdade, este poema, inicialmente publicado em *Cobra*, poderia mesmo ser lido como um roteiro até certo ponto paralelo ao de *La Coquille et le Clergyman*. Como no filme concebido por Artaud, no poema, “(...) uma força / impelia tudo e a rapidez criava formas / linhas de translação feixes / de desenvolvimento”. E há ainda uma idêntica busca de um outro “estilo de ver”, “capturando tudo selvaticamente” (Helder 1996: 382 e 381).

Quando a poesia fala da experiência do espectador de cinema, facilmente essa experiência se confunde com a do poeta enquanto escreve. Talvez os textos que procurei cotejar abram alguns dos sentidos desta aproximação, pois a vibração da imagem e o choque entre as imagens produzem um sentido de presentificação tanto na poesia como no cinema. Há uma tradição de poetas que vêem a poesia como arte da imagem e da montagem. Creio que quando esses poetas falam da sala escura do cinema e do que é ser espectador de cinema é também do seu processo de criação que estão a falar, e daquilo que entendem

ser a poesia. Apesar de tudo quanto separa uma arte da palavra de uma arte visual, não deixa de ser significativa, para esta cum-  
plicidade entre as duas artes, aquilo que Artaud considera  
"vraiment cinématographique": o facto de as imagens cinema-  
tográficas participarem "de la vibration même et de la naissance  
inconsciente, profonde de la pensée" (Artaud 2004c: 256). O  
facto de, a este nível, partilharem o mesmo território da poesia,  
portanto. Mesmo se, como diz Godard, "[l]e cinéma donne à  
chaque fois la preuve matérielle de ce qui se passe" (Godard  
1991: 180), a vibração de que fala Artaud provém de uma tensão  
entre presença e ausência, entre a imagem visível e uma outra  
imagem, ausente, à qual, de resto, Godard, como Eisenstein,  
deu grande atenção. O espectador de cinema conhece bem esta  
tensão. E, apesar de todas as diferenças entre as duas artes, é  
talvez esta proximidade que podemos ver sublinhada pelos poe-  
tas referidos neste estudo. Talvez seja essa mesma proximidade  
o que os leva a dar tanta atenção à sala de cinema e à experiência  
do espectador. <<

>>

## NOTAS

---

\* Este artigo foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] "Chegamos assim a uma concepção de cinema (=poesia) como *dispositivo imaginante* ("il est la machine-mère, génitrice d'imaginaire", para Morin (...) participando do movimento (trabalho) do cosmos (a "aérea matéria do mundo" [mg: 72], "aérea metalurgia das nuvens" [2S: 80]) e do duplo processo de "humanisation du monde" e de "cosmicisation de l'homme", a que Morin também se refere em termos quase deleuzianos: "le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme" (...)" (Guerreiro 2008: 104). (Neste excerto, as siglas 2S e Mg remetem para os livros *Dois Sóis, a Rosa – a Arquitectura do Mundo e Migrações do Fogo*, de Manuel Gusmão.)

198>199

[2] Milner cita ainda uma reflexão de Michel Mesnil que importa ter presente: "L'espace ouvert, qui peut exalter le théâtre, nie le cinéma, car il faut que la salle imite ton crâne, qui, étendu en tous sens par le sommeil, n'en demeure pas moins une boîte noire et close, si proche de la *camera obscura*, où fut inventée la perspective, et du cube de bois revêtu de soie que perfectionna Louis Lumière, de l'appareil de cinéma" (*ibid.*).

[3] Sobre as relações entre os dois poemas, veja-se Lawrence Goldstein (1994: 156-8).

[4] O poema continua com os versos seguintes: "(...) Our/ limbs quicken even / to disgrace under / this white eye as / if there were real/ pleasure in loving/ a shadow and caress-/ ing a disguise!"

[5] Penso em imagens como esta, vinda do poema "Cristalizações", na qual a aplicação da etiqueta *fundei*am a "árvores despidas" permite fazer da comparação "como esquadra em fria paz" uma parte da metáfora desenvolvida assente no cruzamento de duas imagens perceptivas: "E nesse rude mês, que não consente as flores./ Fundeiam, como esquadra em fria paz./ As árvores despidas. Sóbrias cores!/ MASTROS, ENXÁRCIAS, vergas!" (Verde 2001: 103).

[6] Itálicos meus.



---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Artaud, Antonin (2004), "Sorcellerie et cinéma" [1927], *Œuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, 256-8.

-- (2004a), "Cinéma et réalité – [prólogo a] *La Coquille et le Clergyman*" [1927], *Œuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, 257-252.

-- (2004b), "*La Coquille et le Clergyman*" [*Cahiers de Belgique*, nº 8, Outubro de 1928], *Œuvres*, ed. de Évelyne Grossman, Paris, Quarto - Gallimard, 256.

Baudelaire, Charles (1975), "Mon coeur mis à nu" [fragmento XXXVIII, 1859], *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 701-2.

-- (1976), "Salon de 1859", *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 609-682.

Bloom, Harold (1969), "The Visionary Cinema of Romantic Poetry", in Alvin H. Rosenfeld; Ernest D. Costa et al. (ed.), *Essays for S. Forster Damon*, Providence, Brown UP, 18-35.

Deleuze, Gilles (1983), *L'Image-Mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit.

Guerreiro, Fernando (2008), "Cinemoisesis – O cinema astral de Manuel Gusmão", in Helena Carvalhão Buescu e Kelly Benoudis Basílio (org.), *Poesia e Arte – A Arte da Poesia, Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Caminho, 95-115.

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

Goldstein, Lawrence (1994), *The American Poet at the Movies – A Critical History*, s.l., The University of Michigan Press.

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

-- (2008), "Temos todos um cinema metido na cabeça", entrevista conduzida por Luís Miguel Queirós, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 18, Junho, 247-269 (publicada inicialmente no jornal *Público*, de 27 de Junho de 2008).

>>

Helder, Herberto (1977), *Cobra*, Lisboa, & Etc.  
-- (1996), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.  
-- (1995), *Photomaton & Vox*, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa, Assírio & Alvim.  
-- (1998), "Cinemas", *Relâmpago*, n<sup>o</sup> 3, Outubro, 7-8.

Milner, Max (2005), *L'envers du visible – Essai sur l'ombre*, Paris, Editions du Seuil.

O'Hara, Frank (1995), *The Collected Poems*, ed. Donald Allen, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

Rimbaud, Arthur (1999), "[Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871]", *Œuvres Complètes*, org. de Pierre Brunel, s.l., L.G.F, 241-3.

200>201

Sauvagnargues, Anne (2007), "L'image: Deleuze, Bergson et le cinéma", in Alexander Schnell (org.), *L'image*, Paris, Vrin.

Verde, Cesário (2001), *Poesia Completa 1855-1886*, org. de Joel Serrão, Lisboa, Dom Quixote.