

OS POETAS VÃO AO CINEMA

Fernando Cabral Martins

Universidade Nova de Lisboa

Surge em Portugal em torno a 1980 a conjuntura mais eloquente de filmes que, em vários sentidos da expressão, são cinema de poesia: *Francisca*, de Manoel de Oliveira, a partir de Agustina Bessa Luís e de Camilo Castelo Branco, *Conversa Acabada*, de João Botelho, a partir de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, *Silvestre*, de João César Monteiro, a partir dos romances populares em verso, e *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, a partir de Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes. Mas, na verdade, é marcante, se quisermos analisar a obra daqueles que podem ser ditos os mais importantes realizadores de cinema portugueses, Manoel de Oliveira e João César Monteiro, a relação que ambos estabelecem com uma específica poética, a da *presença* no caso de Manoel de Oliveira, a do Surrealismo no caso de João César Monteiro. E essa relação tem consequências, levando o primeiro a tratar longamente José Régio e Adolfo Casais Monteiro, e o segundo a começar a sua carreira com um filme sobre Sophia de Mello Breyner Andresen. E essa relação não é conjuntural, não depende de uma proximidade de pessoas concretas ou de uma participação eventual em acontecimentos precisos, mas é uma relação profunda, que atravessa as escolhas estéticas e também a atitude geral que os artistas tomam perante a vida cultural e política.

A atitude de Manoel de Oliveira, por exemplo, que começa a sua carreira em 1930, é caracterizadamente *presencista*, é a de uma procura do cinema puro, da arte do cinema acrisolada por uma redução ao essencial, e de um tipo de prática alicerçada numa valorização do construído, do organizado, com tendência expressionista mas sem excessos. Quanto a João César Monteiro, a sua atitude está marcada pela Vanguarda de que o Surrealismo português é um avatar central ao longo dos anos 50 e 60. Essa Vanguarda é fortemente performativa, e tem uma tendência, ou um pendor estilístico e

moral que a singulariza no contexto português e europeu, e que recebe o nome de Abjeccionismo. Esta tendência liga-se com um modo de combate político que se opõe à concreção e à organização do Neo-Realismo, toda racional e ideologicamente orientada, assumindo-se como um combate quotidiano e individual, isolado e radical, assente na recusa dos alicerces da vida social burguesa de dominação fascista, recusa que desemboca na marginalidade, na clandestinidade boémia, na perversão sexual, na afirmação do alucinatório e do gratuito.

Esta caracterização abjeccionista, marcada directamente pela história da ditadura, pode também ver-se num outro aspecto que é geral ao cinema português, e que tem a ver com o facto de se tratar de uma arte muito dispendiosa cujos artistas dependem por inteiro de subsídios estatais. A pobreza de João de Deus, herói central da última fase da obra de João César Monteiro, é também a metáfora desse artista pobretana que tenta desesperadamente manter a dignidade apesar da necessidade de comer todos os dias, para além de financiar os gastos faraónicos do seu prazer estético.

João de Deus é o nome de uma personagem inventada para o filme *Recordações da Casa Amarela*, de 1989, e dura até 1998 e ao filme *As Bodas de Deus*, último de uma trilogia que passa ainda pela *Comédia de Deus*. Tal personagem é o centro de aventuras que terminam invariavelmente no hospital ou na prisão. Mas o seu traço decisivo é o de uma personagem ao mesmo tempo aristocrática e popular, citando os clássicos e vivendo nos ambientes mais castiços e reconhecíveis de uma Lisboa pobre e em ruínas.

Mais ainda, essa personagem é desempenhada pelo próprio João César Monteiro como actor, e parece ter como referência a figura de Luiz Pacheco, que teve na Lisboa dos anos sessenta e setenta um papel preponderante de editor dos surrealistas, autor de artigos e de contos de uma enorme limpidez de estilo e liberdade de imaginação. Mas Luiz Pacheco era uma figura que tinha existência social também como marginal e vagabundo, expondo-se muitas vezes como alcoólico e pedinte e proclamando por essa mesma vida pública que era a sua – e repetia, de certo modo, exemplos do decadentismo do final do século XIX, Verlaine em Paris ou Gomes Leal em Lisboa – um grito de revolta e uma recusa activa, sem concessões. Neste sentido, a personagem de João de Deus, que é o actor e realizador João César Monteiro, configura um acto de poesia

prática, de performance citacional, herdeira da qualidade dramática e interventiva das Vanguardas.

João de Deus – nome de poeta tornado nome de *clown* – é um herdeiro do cinema burlesco, mas também uma afirmação última do discurso na primeira pessoa. É um pouco como os filmes de Guru Dutt, Jean Cocteau, Orson Welles ou Jean-Luc Godard em que os realizadores também entram como actores, e que são aqueles em que aparecem mais expostos na sua singularidade. O facto de os realizadores escolherem ser eles próprios os protagonistas dos seus filmes contraria a dimensão ficcional deles, tornando-os tecnicamente próximos do dispositivo lírico do discurso.

Por outro lado, alguns filmes influentes tiveram de ser produzidos ao longo de muitos anos, constituindo eles mesmos uma saga performativa do ponto de vista da história da sua rodagem, e reflectindo depois no seu próprio entrecho as grandes distâncias temporais reais que se estendem entre as suas várias fases. O segundo filme de João César Monteiro, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, de 1971, começa por ser filmado em 16 mm, passando depois para a versão última em 35 mm, anos passados. Ora, a sua forma final inclui essa primeira parte inicial noutra formato. *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, estreado em 1982, e *O Bobo*, de José Álvaro de Morais, de 1987, vão sendo realizados, cada um, ao longo de mais de uma dezena de anos, sofrendo alterações de percurso, solavancos de produção, impasses, sobressaltos, deslizos, de que as variações de idade dos actores acaba por não ser o aspecto mais importante. É como se se tratasse de um novo paradoxo: o da possibilidade de fazer uma superprodução artesanal, o de produzir uma obra muito cara sem ter meios para o fazer. E apostando tudo na coerência formal, estilística, na máquina de significação que a montagem final constrói.

Em suma provisória: a característica poética dos filmes não depende do seu objecto, isto é, dos poetas citados ou dos poemas representados, mas da sua *forma* (empregando a palavra na acepção hjelmsleviana).

De resto, quando referimos um «cinema de poesia» estamos a citar um muito citado artigo de Pasolini, «Cinema de Poesia», publicado em 1965. Na teoria da imagem cinematográfica que precede a sua distinção da prosa e da poesia no cinema, Pasolini faz notar, na senda de Christian Metz (e, mais longinquamente, recuperando um artigo de

Viktor Schklovsky, “Prosa e Poesia no Cinema”, de 1927), que o cinema não possui uma língua, não dispõe de unidades significativas ordenadas segundo uma estrutura articulada, em que certos elementos discretos funcionam por comutação. Ao contrário da linguagem verbal, as imagens no cinema são cintilações da própria luz que ao mesmo tempo querem significar, e significam infinitamente, tal como são infinitas as cintilações da luz, e de um modo solto, sem constituírem um sistema. Ora, desta definição da linguagem do cinema Pasolini passa para uma definição do «cinema de poesia» segundo o modo jakobsoniano: a *forma* torna-se *o tema*. Um cinema que é pura flexibilidade significativa escapa à narrativa ordenada e ideologicamente argumentada, e procura formular-se em função das próprias potencialidades materiais de expressão do meio cinematográfico.

O «cinema de poesia» consiste, assim, num exercício autoconsciente do cinema como linguagem sem língua. Resulta de uma consideração das imagens do cinema como tomadas directamente da realidade, mantendo de algum modo a dureza e a materialidade absoluta das coisas que existem, mas, também, da sua capacidade de tratar a natureza pulsional das intuições, dos mitos, dos sonhos, de gerar um discurso não-racional, uma experiência, uma emoção em directo.

De facto, há uma contradição de base no cinema, que é definido, nas palavras de Pasolini, como visionário e realista: «ao mesmo tempo extremamente subjectivo e extremamente objectivo». E mais afirma que a característica subjectiva ou pulsional das imagens foi, no seu entender, aproveitada industrialmente para prover às necessidades sociais de fantasia e de entretenimento, segundo diferentes esquemas narrativos de tendência mais ou menos realista.

Mas poderíamos igualmente dizer que é nessa ambivalência que reside a força comunicacional do cinema: nele todas as invenções visuais se materializam, todos os sonhos se podem realizar em imagem, e, ao mesmo tempo, todas as imagens tiradas do real aparecem no ecrã com um halo de imaterialidade, como se não passassem de pura ilusão.

Os ideogramas, que Eisenstein define, no seu artigo clássico sobre o assunto, como produto da aproximação, pela montagem, de dois planos que se atraem e que

contrastam, são os signos de um mistério, de uma metamorfose. Despertam uma faísca de prazer e de lucidez. É essa também, aliás, a função da poesia.

Mário Saa, importante poeta do Modernismo tardio português, escreve em 1928 na revista *Cinelândia*:

O cinema não é a arte de fotografar o movimento, mas uma engenhosa experiência com fotografias! É um recurso à falta de verdadeiro cinema; este último não assentará sobre a fotografia, que é a fixação do momento, mas assentará sobre qualquer outro princípio que seja a fixação do movimento! Mas que digo eu? Fixar o movimento é paradoxo!... Mas se eu disser fixar a infixidez do movimento, já digo bem. Ainda falta corrigir a linguagem; de facto há pleonasmo em infixidez do movimento visto que movimento é já por si mesmo infixidez. Logo, como se deve dizer é: fixar a infixidez. Agora sim!

Ora é este oxímoro – fixar a infixidez – que constitui o fulcro do cinema, do mesmo modo que a poesia se define como, simultaneamente, o artifício maior e a verdade última – ou, nas palavras de Herberto Helder, a «última ciência». E é significativo que tal definição paradoxal do cinema seja proposta por Mário Saa dois anos antes da rodagem de *Douro, Faina Fluvial*, filme que define um género específico novo e a que podemos chamar *poema cinematográfico*.

DOURO, FAINA FLUVIAL, 1931

Douro, Faina Fluvial é um filme com 20 minutos, que não é documentário nem ficção, mas uma espécie de comentário visual sobre a zona ribeirinha da cidade do Porto, que é a própria cidade natal do seu realizador, Manoel de Oliveira. A primeira versão de *Douro, Faina Fluvial*, em 1931, é muda, apesar de terminada já depois do advento do sonoro. A música que para sempre lhe falta é compensada pela representação visual do som, as bocas que se abrem num grito ou o abrir e fechar do acordeão dedilhado. O som propriamente dito é substituído pelo *som visual*. Mas, há duas outras versões deste filme, ambas preparadas por Manoel de Oliveira, uma de

1934, com música do compositor modernista Luís de Freitas Branco, e outra de 1995, com música adaptada a partir de uma obra de Emanuel Nunes. A segunda versão, de 1934, será talvez a melhor, embora a terceira contenha pequenas alterações de montagem introduzidas por Manuel de Oliveira. Na segunda versão, a música de Luís de Freitas Branco serve para esclarecer o filme, para lhe traçar os andamentos, os ciclos, os motivos principais, em harmonia com aquele mundo ainda do século XIX, sobrevivência de uma cidade marcada pelo rio ancestral, mas já com sinais de outro mundo que o coloca em risco – as estruturas de ferro, as locomotivas, o avião que cruza os ares e ainda espanta os passantes.

Douro, Faina Fluvial de Oliveira é uma primeira imagem forte, uma revelação poderosa. Um caso exemplar de cinema de poesia logo a partir do título, já carregado retoricamente com uma aliteração: *Faina Fluvial*. Mas também exemplar por conter uma série ordenada de imagens que se encadeiam segundo princípios de rima geométrica e de magnetização figural. A teoria eisensteineana da *montagem de atrações* é tratada por Manoel de Oliveira neste filme como uma regra de composição não-narrativa, em que os diferentes planos não servem para se comentar ou amplificar uns aos outros, mas apenas para se conjugarem segundo um princípio de harmonia. Por exemplo, a sequência em que se sucedem o avião, o automóvel e o carro de bois consiste numa colectânea de meios de transporte, de que, aliás, o filme como um todo também releva, pois nele se vê o comboio e, sobretudo, se vêem os barcos que são os protagonistas por excelência da «faina fluvial». Esta harmonia, a que pode então chamar-se rima, assenta numa qualidade, a analogia, que é a própria matéria de que o imaginário é feito. Ou seja, a projecção homeomórfica das imagens é a abertura de um espaço em que são as afinidades que regem o fio de continuidade, e é pela semelhança entre elas que se desenrola o concerto concreto das imagens.

As imagens que são formadas por meio de palavras *tornam-se* a alucinação fulgurante do ecrã numa sala escura. Existe um certo ponto da experiência estética do mundo em que a diferença entre a poesia e o cinema deixa de ser percebida. Um poeta português, Manuel Gusmão, disse o seguinte numa entrevista em 2008:

fascina-me esta ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça. Um cinema que implica a produção do filme, a câmara que filma, o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã, os espectadores que estão entre o projector e o ecrã. Temos isto tudo na cabeça, e quando olhamos para o mundo, tudo isto se põe em movimento, a funcionar. O cinema é a nossa *maneira natural* de criar imagens sobre o mundo.

Voltando a Manoel de Oliveira, ele disse em mais do que uma entrevista, a propósito dessa sua primeira obra, *Douro, Faina Fluvial*, que é um filme feito na força da sua juventude, e que, mais do que isso, ele «é o retrato daquela força indomável que todos nós temos quando somos jovens» (entrevista em *Manoel de Oliveira*, catálogo da retrospectiva de 2005 em São Paulo, ed. Cosac Naify, p. 87). É uma construção lírica e musical, embora contenha episódios: o atropelamento provocado pelo carro de bois com que choca o automóvel cujo motorista foi distraído pelo avião; o almoço do trabalhador e o amor de família; ou o trabalho de descarregar o bacalhau dos barcos. Além de que a circularidade na construção é perfeita: as luzes do farol, cintilando como o código morse que traduz alguma linguagem misteriosa.

A poesia moderna é feita como o cinema – os exemplos de Dziga Vertov, ou de Walter Ruttmann, ou o de Manoel de Oliveira no seu *Douro, Faina Fluvial*, ainda no tempo do cinema mudo, apenas manifestam um modo cinematográfico que é equivalente às odes modernistas, e são também herdeiras de Walt Whitman e do Futurismo. Mas não como experiência de espectador ou quadro de referência. O cinema é talvez o nome de um regime essencial da imaginação – a imaginação do movimento, a mecânica das sombras – mas também consiste em agarrar o tempo, e, nesse ponto, é, de novo, exactamente como a poesia.

A palavra consegue inscrever-se na pedra e aí se conservar ao longo dos séculos – na lenta erosão que por fim há-de apagar todas as palavras. A poesia é uma captura do tempo, uma rede que desenha a passagem, o fluxo dos instantes e o jogo dos ritmos e das cadências. Ao escrever, o tempo desse gesto resulta em obra, em tempo retirado do tempo, imune à sua passagem, recuperável por uma leitura incessante, tempo reestruturado e repetível. A poesia é o tempo que se projecta na página, é a escrita do tempo, é a impressão digital, a pulsação, a respiração, o desejo fixado. Tal como a

fotografia é a própria luz a imprimir-se numa placa sensível, o poema é a própria impressão do tempo numa sequência de palavras.

Ora, Manoel de Oliveira respondeu em 2002, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, que, no cinema, apenas o tempo existe: «Há tempo no movimento, há tempo sem movimento, mas não há movimento sem tempo. A imagem é tempo.»

Um filme faz a mesma coisa que um poema – um e outro consistem em tempo reestruturado. Como *Douro*, *Faina Fluvial* ou a *Ode Marítima*.

Outra versão deste artigo, «Poesia e cinema: exemplos portugueses», foi apresentada no XII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, realizado na Faculdade de Ciências e Letras, *campus* de Araraquara da UNESP, Universidade Estadual Paulista, em 27 de Setembro de 2011.