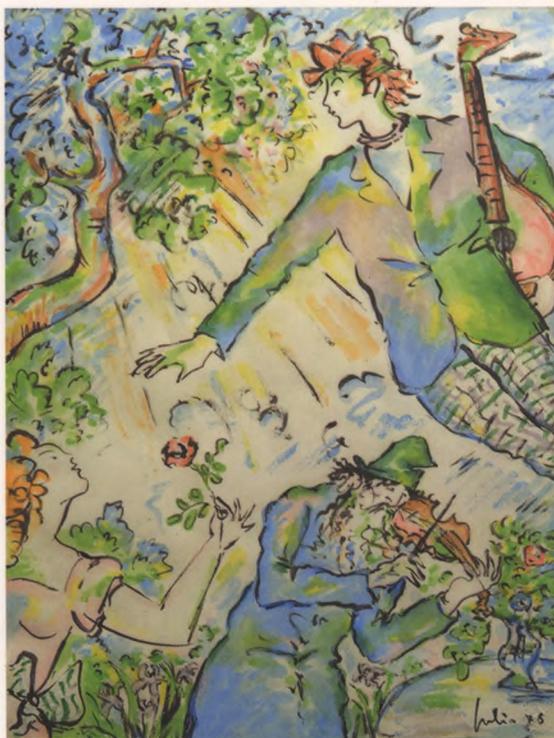


REVISTA DE  
**HISTÓRIA**  
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## CINEMA E POESIA, OU O CORAÇÃO DA MEMÓRIA

A meu lado, pousado na cadeira, tenho um livro, à minha frente um ecrã. Estou, literalmente, entre um poema e um filme. Quero escolher mas hesito na escolha, como tantas vezes me acontece em idêntica circunstância. Poema ou filme? Em boa verdade, sei que nunca poderei escolher entre um e outro. Apesar de tudo, acabo por tomar uma decisão, que sei fugaz, e escolho o rosto de Humphrey Bogart:

"Era a cara que tinha e foi-se embora  
mas nunca foi tão visto como agora  
O seu olhar é água pura água  
devassa-nos dá nome mesmo à mágoa  
Ganhámo-lo ao perdê-lo. Não se perde um olhar  
não é verdade meu irmão Humphrey Bogart".

Bogart não me responde. Não poderia, nunca, evidentemente. Nem no filme que, afinal, eu não tenho à minha frente, nem no poema que dele fala, já morto, pelas palavras de Ruy Belo. Todavia, é ele, sem dúvida, que eu tenho perante mim na página que o poema, por pequeno, deixa quase toda em branco. Por um brevíssimo instante, desfizera-se, sob o meu olhar, a linha de fronteira entre poema e filme. E eu via o que não estava lá. Eu via Bogart.

\* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Pouso o livro, por breves instantes, a meu lado. Havia que exercitar o olhar e o olhar pedia-me um filme. Escolho *Esplendor na Reiva*, apenas porque está mais próximo da minha mão, e fixo-me em Nathalie Wood e na sua Deanie Loomis:

"Eu sei que Deanie Loomis não existe  
mas entre as mais essa mulher caminha  
e a sua evolução segue uma linha  
que à imaginação resiste

A vida passa e em passar consiste  
e embora eu não tenha a que tinha  
ao começar há pouco esta minha  
evocação de Deanie quem desiste

na flor que dentro em breve há-de murchar?  
(e aquele que no auge a não olhar  
que saiba que passou e que jamais

lhe será dado ver o que ela era)  
Mas em Deanie prossegue a primavera  
e vejo que caminha entre as mais".

Afinal, enganara-me de novo. Uma vez mais não havia filme mas sim a poesia de Ruy Belo<sup>(1)</sup>, a palavra do poeta e o seu desejo de percorrer um território novo, um espaço que fosse só dela e da mudez do mundo. Lembrei-me então que com outro poeta - António Ramos Rosa - eu aprendera que as palavras amam o seu corpo musical. Talvez, pensei, como as imagens fílmicas amam a sua luz, *uma luz perigosa como água*, segreda-me Alexandre O'Neil<sup>(2)</sup>.

Era imperioso, pois, ouvir e ver, iluminado, o corpo musical da palavra. Apeteceu-me uma palavra antiga. Quis ouvi-la numa língua que não fosse a minha, para que a minha atenção se concentrasse mais na musicalidade e menos no conteúdo. O versículo 17 do capítulo 25 do Livro de Ezequiel, do Velho Testamento, serviu para o efeito. E li:

<sup>(1)</sup> Ruy Belo, *Todos os poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

<sup>(2)</sup> Alexandre O'Neill, *Poesias Completas (1951-1981)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

"The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will, shepherds the weak through the valley of the darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know I am the Lord when I lay my vengeance upon thee".

Quis acabar aqui (era o fim do versículo), mas a voz que o recitava de cor continuou:

"I been sayin' that shit for years. And if you ever heard it, it meant your ass. I never really questioned what it meant. I thought it was just a cold-blooded thing to say to a motherfucker before you popped a cap in his ass. But I saw some shit this mornin' made me think twice. Now I'm thinkin': it could mean you're the evil man. And I'm the righteous man. And Mr. 9mm here, he's the shepherd protecting my righteous ass in the valley of darkness. Or it could be you're the righteous man and I'm the shepherd and it's the world that's evil and selfish. I'd like that. But that shit ain't the truth. The truth is you're the weak. And I'm the tyranny of evil men. But I'm tryin', Ringo. I'm tryin' real hard to be a shepherd".

Pela terceira vez, enganara-me: agora era o poema que me faltava, e em vez dele tinha à minha frente o rosto e a voz de Samuel Jackson, que se apoderara do meu texto e que anunciava, em *Pulp Fiction*, a chegada inevitável da morte num tom apocalíptico. Ou melhor, para ser inutilmente mais rigoroso, parecia o rosto de Samuel Jackson, porque na realidade não era. Eram apenas, como sempre sucede no cinema, sombras e cintilações de luz que se projetavam no ecrã. Tal como Bogart e Nathalie Wood não estavam nos poemas de Ruy Belo, Jackson não estava ali, ainda que eu o visse e ouvisse claramente. Nem ele, nem Tim Roth, nem John Travolta, nem ninguém. No cinema, a luz não tolera outra companhia que não seja a da escuridão. É ela que ilumina ausências que tomam a forma de sombras fantasmáticas, imagens gravadas de seres e objetos, espetros que em si mesmos se encontram ausentes daquele espaço e daquele tempo, mas que povoam a nossa memória ao ponto de os conhecermos de cor. Tal como Jules Winnfield, a personagem de Jackson, julgava saber de cor o versículo de Ezequiel.

E para todos os efeitos sabia. Ainda que o seu texto não correspondesse ao texto bíblico e se fosse afastando deste à medida que o recitava.

Vou assim saltando fronteiras e descobrindo o que já sabia: que não saberei nunca o que é a literatura, nem hei de saber, verdadeiramente, o que é o cinema. Sei apenas o poema e o filme. E nesta aflição socorro-me de Jacques Derrida e do seu texto, *Che cos'è la poesia?*<sup>(3)</sup>

O que está em causa quando perguntamos que coisa é a poesia ou, a questão coloca-se-me do mesmo modo, que coisa é o cinema? Em primeiro lugar, aquilo a que Derrida chama o princípio *da economia da memória*. Um poema, diz-me Derrida, deve ser *breve*. Não porque tenha que ser curto ou de poucas palavras. Mas breve, no sentido em que o poema é *elíptico por vocação*, ou seja, ele é necessariamente *breve*, independentemente da sua *extensão objetiva ou aparente*<sup>(4)</sup>.

Também o filme, como o poema, partilha essa condição da brevidade, é elíptico por vocação, natureza e necessidade, qualquer que se afigure, também, a sua objetiva ou aparente extensão. Na verdade, não conheço nenhum produto de uma prática artística que, afirmando a sua temporalidade essencial, seja mais elítico no seu fundamento do que um poema ou um filme. Descontinuidades puras, eles moldam os seus próprios corpos sobre o fragmento, a eclipse e a rutura.

A eclipse é um intervalo e o intervalo é aquilo que em regra descartamos, ou fingimos ignorar, como os intervalos brancos entre as palavras do poema ou os intervalos negros que separam os fotogramas do filme. E, no entanto, é nesses espaços intersticiais, nessas falhas, que temos que procurar, sabendo que nunca chegaremos ao fim, os sentidos dos poemas e dos filmes, nesses lugares insituáveis que constantemente erram entre o visível e o invisível, naqueles onde sempre nos perdemos na ânsia de neles encontrar uma razão para as coisas: seja para o poema, para o filme ou para o mundo.

<sup>(3)</sup> Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*. Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra, Angelus Novus, 2003. O texto de Derrida foi inicialmente publicado na revista italiana *Poesia*, em Novembro de 1998.

<sup>(4)</sup> *Ibidem*, p. 6.

É a elipse, essa forma de rigorosa descoincidência e instrumento vital de todo o cinema e de toda a poesia, que assegura, à imagem fílmica como à palavra poética, uma articulação essencial com o espaço e o tempo, permitindo-lhes caminhar por espaços densos como buracos negros e percorrer tempos que só podem ser medidos pela trajetória das estrelas, ao mesmo tempo que nos falamos do não-dito e nos fazemos ver o não-visto.

E mesmo quando palavra e imagem se me afiguram transparentes e nuas (o que, como sabemos, é pura ilusão), a elipse aconchega um silêncio que me assegura que o que nunca foi dito ou mostrado permanecerá sempre para além do meu alcance. A elipse move a sucessão das palavras e das imagens e do seu rasto ficará somente um leve esboço do possível, um corpo reinventado em cada plano ou em cada sílaba. Um desejo ou o seu simulacro. *Como se a morte se lhes inscrevesse na pele e a sua memória fosse afinal a memória dos outros*, na palavra poética de António Ramos Rosa<sup>(5)</sup>.

*I'm ready for your close-up, Mr. DeMille*, proclama Gloria Swanson, destroço de uma mulher, ao descer a escadaria no final de *Sunset Boulevard*. A frase é dita para a eternidade da nossa memória cinéfila. A palavra, escreve Ramos Rosa, *é aos olhos do vento que elafala*. A imagem, digo eu, expõe-se aos olhos do fogo. Uma busca perder-se no tempo, a outra deixa imolar-se no espaço. Por isso *se escreve sempre ao lado das palavras*, diz o poeta. Por isso se filma sempre ao lado dos corpos, acrescento eu. E por isso, ainda, Eric Von Stroheim sabe que Gloria Swanson, despojo patético de um tempo que passou, nunca estará pronta para esse cruel *close-up*, não porque ela não o deseje já, mas *porque as imagens são máscaras de uma cegueira errante e interminável*.

No cinema, há *idades cor de pérola onde as mulheres existem velozmente*. São as cidades de Fritz Lang e de Nicholas Ray, mas também os versos de Herberto Helder. No cinema, há *idades esquecidas pelas semanas fora*. São de Rossellini e de Antonioni, mas continuam no mesmo poema de Herberto. No cinema, *subo as mulheres aos degraus* com Mikio Naruse, e no entanto não consigo libertar-me de Herberto. Por isso escuto o poeta que me mostra

<sup>(5)</sup> Todas as citações de poemas sem menção de autor pertencem, como estas, ao livro de António Ramos Rosa, *Palavras*, Porto, Campo das Letras, 2001.

"Uma cidade voltada para dentro  
do génio, aberta como uma boca  
em cima do som.  
Com estrelas secas.  
Parada"<sup>(6)</sup>7.

E vejo em Herberto um filme de Fritz Lang.

É, porém, quando as palavras se cobrem de silêncio e as imagens estremecem, que se revela, na sua comovente tangibilidade, o sorriso inesquecível de Chariot, surpreendentemente materializado aos olhos daquela que só agora via, via na ficção de *City Lights*, num gesto que em definitivo se suspende perante o nosso próprio olhar, fechando-se com lentidão a negro antes do derradeiro acender das luzes. *Tudo afinal se resolve nas linhas do tempo e nos círculos do espaço.*

*Shut your eyes and see*, grita para dentro de si mesmo um Stephen Dedalus em busca do real, no cenário proteico da praia clara de Sandymount. Afinal, aquilo a que chamamos o real, o que resta dele, no filme ou no poema? *Os seus fragmentos cintilantes*, ensinam-me as palavras de Ramos Rosa e as imagens de Charles Chaplin.

Regresso a Derrida e ao seu texto. Diz ele: depois da economia da memória vem o coração. *Não o coração - esclarece - no meio das frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as linguas*<sup>(7)</sup>. Nem, acrescenta, o coração que é objeto de saberes, de técnicas, de filosofias ou de discursos bio-ético-jurídicos. Nenhum deles, mas sim o coração da minha memória, o *cor*, que me faz desejar atingir o âmago do poema, o seu caroço, e desejar aprendê-lo, sabê-lo *de cor* (*par coeur, by heart*), isto é, alojá-lo no coração da minha memória. Para que então, e só então, ele possa fazer parte do meu próprio *cor-po*.

Vou assim redescobrimo que poesia e cinema percorrem um trajeto único com destinos múltiplos, como se cruzassem os caminhos que se bifurcam no jardim de Jorge Luís Borges. Percorro-o também, ainda na companhia de Derrida, ainda que dele por vezes me perca. Nesse trajeto parcialmente comum de poema e filme, diz-me Derrida, há alguém que me fala, que não fala apenas *para mim*, mas *me* fala, *me* escreve, a mim, de mim, sobre mim. Há uma marca, um traço, uma fala, que a mim

(6) Herberto Hélder, *Lugar. Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979.

(7) Jacques Derrida, *ob. cit.*, p. 6.

se dirige e, em simultâneo, me constrói e me destrói (e aqui talvez me separe, ou me perca, por momentos, de Derrida). Me constrói porque me constitui em sujeito outro, diferente daquele que eu era antes de, em plena disponibilidade do corpo (essa mesma de que fala Barthes e que exige uma prévia ociosidade), receber ou confrontar poema ou filme, na página aberta do livro ou na penumbra da sala de cinema. Me destrói porque dilui esse sujeito primeiro, social, e faz de mim um sujeito textuante (roubo a palavra a Gabriela Llansol), leitor ou espectador. Me destrói (e de novo reencontro Derrida) porque a origem da marca deste sujeito outro em que me torno permanece invisível do mundo, *inencontrável* ou *irreconhecível*.

A fala que recebo e em mim encontra porto, que porto em mim (Aragon diria *je te porte dans moi comme un oiseau blessé*) é a própria escrita em que o corpo se tornou: *a escrita em si*, chama-lhe Derrida. Sou, portanto, um novo sujeito em que um corpo outro se forma por força da palavra ou da imagem. Derrida escreveu que não há poema que se não abra como uma ferida, mas que não abra ferida também<sup>(8)</sup>. Nessa dupla ferida se gera, se expõe, esse evento singular, essa palavra, essa imagem, essa palavra-imagem, essa *palimagem*, que desejo receber no corpo, isto é, que desejo aprender de cor, trazer no coração. Tudo em mim se move em função deste desejo e é aqui, nesta ferida, nesta contaminação, que se desenrola o novelo dos sentidos, exatamente aqui, onde a palimagem, desde que o poema é poema e o cinema é cinema, aspira, em palavras que encontro de novo em Ramos Rosa,

"ao inicial ao puro percurso  
que não corresponde a nenhuma linha do universo".

Esses sentidos não constituem uma essência, um dado primeiro, primordial e imanente. Pela pluralidade de leituras que permite ou suscita, a palavra-imagem difere os sentidos, torna-os potenciais, remete-os para um indefinível *ainda-não*. Como na vertigem que impele o olhar de Cari Dreyer, de Alain Resnais ou de Akira Kurosawa, em busca da luz,

"a palavra procura e não procura já ela não é o dia  
nem é a noite o seu espaço é o arco  
que não chega a unir a sua corola de sombra  
à corola branca do seu horizonte móvel".

<sup>(8)</sup> *Ibidem*, p. 9.

Por isso, não serei nunca capaz de domar a vertigem dos sentidos, do mesmo modo que, em *Vertigo*, James Stewart não domina a pulsão predadora que o dilacera e move em direção ao abismo. Será a mesma vertigem, ou pulsão, ou energia, que move a mão de Rimbaud, Lorca ou Pessoa, e o olhar de Murnau, Bergman ou Oliveira? Uma vez mais, nunca, em verdade, o saberei. Apercebo-me, é certo, do movimento contínuo da vertigem, mas sei que nunca poderei conhecer o que subjaz a esse movimento. Na sua liberdade volúvel, contingente, a palavra-imagem desfia o seu novelo, não para fugir do labirinto, como Teseu no labirinto de Dédalo, não para revelar a chave do percurso, desapossando-o de todo o mistério, mas, ao contrário, para prosseguir uma viagem interminável e perseguir, até à exaustão, um horizonte móvel. Para se abrir ao insondável.

Ao insondável, isto é, à morte. Verifico pois que a fala inicial, a marca que de mim fez um textuante, a ferida que porto no corpo e sei de cor, carrega em si, inevitavelmente, a possibilidade da morte. Mais do que isso, transporta em si, na sua origem, o próprio desejo da morte, consubstanciado num desejo irreprimível de consumir a sua própria cessação, de se exaurir na última palavra ou na derradeira imagem, ou seja, de pôr um fim a si mesma. *Se nós soubéssemos dar um passo que não fosse para a morte*, diz-me a voz de Ramos Rosa.

Há um navio de sombra que rasga silencioso as águas do mar em busca do primeiro raio de sol da manhã. Nosferatu, que traz consigo a morte e transporta no coração o rosto de Ellen, que sabe de cor, dissolver-se-á em pó, tocado pela luz da paixão. Escrever e filmar visam talvez a criação de um movimento perpétuo, um sulcar de silêncio, em que *tudo é necessário e nada é necessário*, esse gesto que não carece de explicação e em que, por isso mesmo, a palavra busca perder-se no tempo e a imagem deixa imolar-se no espaço. Um movimento que nada altera mas abre um espaço de paixão e de liberdade que permite que o mundo se dissolva em fascinantes cintilações de luz. Na poesia de Ramos Rosa, que porto no corpo e sei de cor, aprendo que se escreve (e se filma) *para que algo aconteça sem acrescentar nada ao mundo*. Que se escreve (e se filma) *para saber onde começa o mundo, onde se encontra o corpo e quando chegaremos*.

Nota: este texto foi escrito segundo as regras no novo acordo ortográfico.