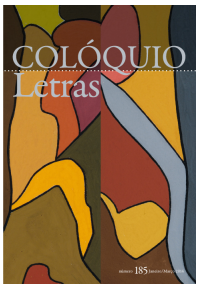

COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'O Cinema da Poesia', de Rosa Maria Martelo]

Mário Avelar

Para citar este documento / To cite this document:

Mário Avelar, "[Recensão crítica a 'O Cinema da Poesia', de Rosa Maria Martelo]", *Colóquio/Letras*, n.º 185, Jan. 2014, p. 267-270.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Rosa Maria Martelo
O CINEMA DA POESIA
Lisboa, Documenta / 2012

O diálogo entre o texto literário e o texto fílmico tem sido objeto de uma intensa e já longa reflexão teórica. Apesar de amiúde convocado entre nós, a sua análise não raro se circunscreve à chamada *adaptação*, isto é, à observação de eventuais afinidades entre *texto de partida* e *de chegada*. Embora semelhantes leituras não sejam particularmente estimulantes, elas podem ter a virtude de solicitar a meditação em torno da identidade dos espaços artísticos em causa, em particular no que diz respeito à sua hospitalidade face a discursos exógenos.

Com efeito, já em 1936, quando Erwin Panofsky proferiu, no Metropolitan Museum of Art, essa conferência que tão relevante seria para a aceitação do cinema como forma de expressão artística — «Style and Medium in the Motion Pictures» —, o consagrado historiador de arte refletiu sobre a *dinamização do espaço* e a *espacialização do tempo* no cinema através dos impulsos iniciais do teatro, da pintura e da fotografia. Nos conceitos por ele evocados, emergia o peso teórico da dicotomia entre *artes do espaço* e *artes do tempo*, avançada por G. E. Lessing em *Laocoön*. É ainda Lessing que, em 1938, Rudolf Arnheim lembra para evidenciar a singularidade da sétima arte no ensaio que designou «A New *Laocoön*: Artistic Composites and the Talking Film».

Dois anos depois seria a vez de Clement Greenberg publicar *Towards a Newer Laocoön*, um ensaio sobre os novos percursos da arte contemporânea. Significativamente, este crítico de arte americano considerou que a sua abordagem daquele microcosmo — a vanguarda pictórica coeva —, deveria ser motivada pela interação entre a palavra e a imagem, como se depreende, aliás, do título por ele escolhido, onde Lessing uma vez mais ecoa.

Tanto Panofsky como Arnheim e Greenberg evidenciam, afinal, a impossibilidade de entender os discursos artísticos, sejam estes fílmicos ou pictóricos, fora de uma rede de interações estéticas. Destas meditações poder-se-á inferir que o Modernismo recusa o acantonamento do objeto artístico.

Estudos recentes, como os de Christophe Wall-Romana[1] ou de Ágnes Pethó[2], têm prolongado esta análise através de leituras atentas dos nexos que emergem dos signos em causa, algo que Laura Sager Eidt consubstancializou no seu estudo sobre a écfrase no cinema[3]. É no seio desta tradição hermenêutica que devemos enquadrar e compreender o contributo singular de Rosa Maria Martelo em *O Cinema da Poesia*.

Wall-Romana designa *cinepoesia* o *ethos utópico* das vanguardas culturais francesas que surge entre 1918 e a chegada do filme sonoro no final da década seguinte, e que volta a ser relevante nos anos 80 do século passado. O ensaísta reconhece, assim, o corte epistémico modernista a partir do qual a aproximação a um objeto artístico deve ocorrer num espaço de convocações estéticas exógenas, isto é, no âmbito daquilo que Ágnes Pethó considera ser o diálogo *intermédia*. Afinal, é nesse solo de encontros, não raro silenciosos, que o objeto ganhará vida.

Após ter desvendado presenças do cinema na poesia portuguesa em *Poemas com Cinema*, a antologia que organizou com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, Rosa Maria Martelo revela, nesta coletânea de ensaios, uma reflexão sistemática sobre esse mesmo tópico, reunindo quatro conferências/comunicações e nove ensaios, concebidos entre 2005 e 2012. Importa esclarecer que não estamos perante uma mera compilação de textos produzi-

dos ao longo de um arco temporal mais ou menos dilatado. Como referi, esta é uma abordagem sistemática em que o regresso a um determinado poeta não significa redundância, mas sim uma nova ampliação do olhar.

Independentemente do trabalho de edição, em que eventuais repetições podem ter sido elididas, a autora revela uma clara percepção do seu propósito e dos passos que a sua leitura deve evidenciar. Ao longo de quatro secções — «Preâmbulo», «Deambulação na Poesia», «De Imagem em Imagem», «O Cinema da Poesia» —, a autora identifica a questão, situando-a no cenário mais amplo das rupturas e dos encontros transnacionais modernistas («Preâmbulo»); reflete sobre a assunção do *poema enquanto paisagem*, com a consequente superação da dicotomia lessinguiana («Deambulação na Poesia»); sobre a assimilação e revisão do conceito de montagem pelo discurso poético, e sobre as implicações retóricas delas decorrentes («De Imagem em Imagem»); e sobre uma reconfiguração do olhar, devedora da estética e da receção fílmicas («O Cinema da Poesia»).

Como acima referi, no «Preâmbulo» Rosa Maria Martelo identifica o problema, expondo a subtil articulação entre palavra e imagem. Fica, então, claro que esta é uma reflexão em torno de relações de profundidade e não de evidências, ou seja, esta não é mais uma obra sobre poemas que convocam, explicitamente, o cinema. Daí que sejam recordados percursos analíticos afins, como a ousada leitura de Fernando Guerreiro sobre o Modernismo em «O Cinema de Orpheu» e as suas elaborações em torno do *revenant* em *Teoria do Fantasma* — lamento apenas que a sua poesia não seja igualmente lembrada.

Com efeito, o que está em causa com a rutura de paradigma modernista é uma assimilação de estéticas exógenas — o «trânsito entre as artes» de que fala Herberto Helder (p. 40), presença nuclear nesta elaboração teórica —, no âmbito de um percurso que se pretende sincrético, a «organicidade do poema» (p. 49). Assim se compreende que o «efeito de sobreimposição» (p. 21) — conceito/efeito cinematográfico — do imagismo poundiano, nomeadamente o *haiku* de «In a Station of the Metro», signifique o desvendar de uma imagem poética que é, simultaneamente, «imagem em movimento» (p. 20). O novo *Laocoön* exigido por Panofsky, Arnheim e Greenberg, na segunda metade da década de 1930, começara, afinal, a ser aqui concebido no (e pelo) texto poético.

Por seu turno, no plano retórico constata-se a emergência do efeito revelador da catacrese, na qual se indicia a «imagem cristal» deleuziana. Através dela é um outro percurso na poesia modernista que se desvenda, permitindo a superação da tradicional dicotomia entre metáfora e (as «relações de contiguidade» da) metonímia (p. 29-30).

Conclui-se que o entendimento da rutura acima mencionada passa por uma contextualização do objecto poético que transcende circunstâncias de espaço e de tempo, e que decorre do diálogo interartes. O cosmopolitismo e o universalismo de Pessoa (p. 51), assim como a sua assimilação da «ideação complexa» — essa superação da dicotomia razão-paixão, que Eliot detetara nos isabelinos (p. 45) —, evidenciam a amplitude do seu contributo no seio da revolução modernista.

A secção seguinte, «Deambulações na Poesia», explora uma das vertentes em causa, o espaço. Rosa Maria Martelo situa a sua meditação no solo de uma problematização mais alargada, na qual se evidencia o conceito de *pictorial turn* que Mitchell propõe com Rorty em mente

(p. 55-6). Uma vez mais se afirma a centralidade de Herberto Helder neste vasto processo de reformulação teórica. A sua configuração do poema como paisagem contribui, definitivamente, para a revisão do conceito de *enargeia*. Com efeito, na tradição ecfrástica este conceito era identificado com a capacidade de reproduzir verbalmente, com vivacidade, um signo visual. Ora, aquilo que Herberto Helder afirma em *Photomaton & Vox* é algo de diferente. Segundo ele, a *enargeia* decorre do «propiciar o aparecimento de um espaço», isto é, de um «processo de significância [que permite] conceptualizar novas imagens, e, por elas, mundos desconhecidos» (p. 61), no qual o ponto de vista, o olhar, se afiguram estruturantes.

É neste contexto que Cesário Verde é revisto, e a sua modernidade proposta sob uma nova dimensão: a da deambulação do olhar que identifica o «recorte visual» (p. 74) de um espaço, sintetizado nos seus «versos cristais» (p. 88) — ainda Deleuze. Assim emerge uma aproximação a outro poeta que, apesar de cronologicamente distante, dele está tão próximo: Al Berto, nómada que regista as «imagens do mundo», num olhar mediado pelo cinema, pela fotografia, pela pintura (p. 94-5).

A secção subsequente, «De Imagem em Imagem», progride na leitura deste diálogo de profundidade em alguma poesia portuguesa contemporânea. Destacam-se, neste âmbito, os seguintes aspetos: a presença da música em Sophia, através de uma articulação entre visualidade e sonoridade (p. 108), onde se insinua uma reformulação do conceito de montagem (p. 109) — a «evidenciação do ritmo e da montagem das imagens» (p. 111); a assunção do poeta enquanto espectador do seu próprio pensamento (p. 109) — de novo Sophia; a tensão entre a noção de imagem ligada à iconicidade e à espacialidade (Ana Hatherly) e a imagem mental (Gastão Cruz) (p. 121-2); a imagem/tempo, associada à noção de poesia como biografia e «vida hermética» (Fiama) (p. 136 e 141); e, por fim, a retórica, a «organização textual essencialmente metonímica» (p. 164) de Ruy Belo, na qual se revela a afinidade com Campos, visto ambos oporem a estratégia alegórica à simbólica (p. 155).

A derradeira secção, «O Cinema da Poesia», retoma algumas referências anteriores de modo a elaborar uma síntese centrada nesse momento de celebração do encontro (fusão) entre imagem e texto que é a poesia de Manuel Gusmão. Retomar referências não significa, porém, repetição, mas sim síntese, como se depreende das evocações desse «pensar e sentir por imagens» e da «nitidez plástica» em Pessoa e Cesário (p. 197), ou «da relação indissociável entre imagem e memória, e entre estas e a construção de sentido» (p. 198), da qual decorre a convocação do filme, esse espaço de «precipitação» (p. 221) e «presentificação do tempo através das imagens» (p. 199) em Herberto Helder.

São estes contributos teóricos, mediados pela presença de Luís Miguel Nava — o «recorte emocional das imagens» dessa memória/olhar formada pelo cinema (p. 186-8) —, que conduzem a autora a Manuel Gusmão, instante seminal do seu percurso. Uma vez mais Deleuze — a situação ótica pura da imagem cristalina, aquela que «interessa» a Herberto (p. 201-2) — emerge para ajudar a desvendar a singularidade do poeta na sua celebração do texto como «teatro do tempo» (p. 245), da sua revisão do realismo — a «mimese diferida», e da biografia — a «precipitação das imagens» que sabotam a sequencialidade narrativa.

O presente livro de Rosa Maria Martelo contribui definitivamente para ilumi-

nar uma dimensão da poesia portuguesa contemporânea que até agora não havia sido objeto de um estudo sistemático.

Mário Avelar

NOTAS

1 Cf. Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry (Verbal Arts: Studies in Poetics)*, Nova Iorque, Fordham Univ. Press, 2012, p. 347-74.

2 Cf. Ágnes Pethó, *Cinema and Intermediality. The Passion of the In-Between*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011, p. 55-94.

3 Cf. Laura Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amesterdão e Nova Iorque, Rodopi, 2008, p. 9-26.

Fernando J. B. Martinho
TENDÊNCIAS DOMINANTES DA POESIA PORTUGUESA DA DÉCADA DE 50
2.ª ed., revista
Lisboa, Edições Colibri / 2013

Com primeira publicação em 1996, e agora em nova edição revista, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* é um estudo exaustivo dos diversos movimentos, escolas e criações poéticas pessoais no complexo universo português (político, social, cultural) de meados do século XX. Para tratar daquela década, literariamente seminal mas academicamente algo esquecida, Fernando J. B. Martinho privilegia uma perspetiva centrada nas revistas mais importantes e nos grupos que editavam esses *fascículos*, *folhas*, *antologias*. Assim, se o livro abre com um capítulo teórico, onde se debate a operacionalidade de conceitos como «década» ou «geração», logo depois um capítulo sobre «A Poesia Surrealista Portuguesa» descreve o Grupo Surrealista de Lisboa, o Grupo Surrealista Dissidente, «Poetas Próximos do Surrealismo» e «A Segunda Geração Surrealista»; a seguir, novos capítulos definem movimentos a partir das respetivas revistas ou outras publicações periódicas: «Tradição e Modernidade» debruça-se sobre *Távola Redonda*, *Graal* e *Tempo Presente*; «Fidelidade ao *Humano*», sobre *Árvore*, *Cassiopeia* e *Cadernos do Meio-Dia*; «A 2.ª Geração Neo-Realista», sobre a coleção «Cancioneiro Geral», *A Serpente* e *Notícias do Bloqueio*. Um último capítulo extenso, «Outras Tendências», define o percurso de diversos autores menos facilmente integráveis naqueles movimentos, antes de o livro terminar com uma breve redescrição das principais linhas de força da década.

Assim, todo o ensaio é guiado por uma regra metodológica clara: partir das revistas e dos movimentos para as obras individuais, compreender a importância da coletividade na escrita de cada poeta. Não por acaso, uma das ferramentas teóricas mais importantes e recorrentes do livro é o «sociocódigo»; ou seja, a obra de cada autor dialoga com a linguagem partilhada de um grupo, o individual é também o coletivo.

Trata-se, então, de definir uma década de poesia através de algumas experiências dominantes, a saber, «o afastamento em relação ao neo-realismo enquanto tendência hegemónica do período anterior [...]; a valorização do poético, e, no plano da instituição literária, a generalização da publicação [...] de revistas de grupo», e ainda, em termos de «atmosfera geral da década», «o cepticismo perante as *utopias*, o pessimismo, [...] e a acentuação da singularidade, da individualidade, frequentemente derivando para as formas extremas de solipsismo» (p. 17); uma súmula final do volume confirma esta mesma sugestão de vivência niilista, apocalítica, de crítica e fim de uma modernidade (p. 495).

Este universo semântico responde, de resto, a um universo extra-textual co-