

Entre o Cinema e a Poesia

Prof. Dr. Elcy Luiz da Cruz
UPE\Faceteg

“O filme quis dizer ‘eu sou o samba’
A voz do morro rasgou a tela do cinema
(...) Em transe é, no mar de Monte Santo
E a luz do nosso canto, e as vozes do poema
Necessitaram transforma-se tanto
Que o samba quis dizer: eu sou o cinema.” (Caetano)

Seria o cinema a luz que não se apaga? E parodiando o texto bíblico que tal pensarmos no início de tudo. O cinema se fez em seis dias? “No princípio, o verbo ou a imagem? Primeiro vemos ou ouvimos? Ou, questão mais intrincada, todos os nomes, tudo o que dizemos e ouvimos, toda palavra tem uma imagem?” (Avellar 2007, p.44)

O verbo se fez carne e o cinema se tornou a luz do caminho. Mas as duas afirmações não passam de belíssimas imagens. Assim nos parece que a poesia e o cinema sempre estiveram de alguma forma unidos.

A poesia é som – palavras. O cinema é luz – imagens. Deste modo construímos um hiato entre ambos. Muitas vezes diante de uma imagem não sabemos o que dizer. Não encontramos palavras ou seria o contrário? Temos palavras demais e não sabemos como dizer? O não saber como dizer não seria o grande desafio que faz com que poetas e cineastas construam seus objetos? E daí fazer surgir o miraculoso mundo das artes? Afinal, poderíamos dizer que o papel da arte é dizer o indizível. Mas no desafio de dizer a palavra seria a matéria do poema e a imagem a matéria do cinema? Sendo assim, cada macaco no seu galho! Falácias. O universo artístico vai muito além da maneira como dizer. A literatura é ampliação de significados. A arte reinventa o mundo e desta maneira reinventa-se a si mesma.

Nosso objetivo com este trabalho é mostrar, a partir das imagens ou palavras do filme *O Livro de cabeceira* do cineasta irlandês Peter Greenaway, a poesia; ou seria o contrário? Assim provocamos o debate com uma afirmação do poeta Manoel de Barros: “imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é

ocupação da palavra pela imagem”(apud Avelar 2007, p.05). A poesia seria um quadro sem moldura. Não que a moldura imponha limites, na pintura a moldura é o meio, seu ciberespaço, a poesia cria no meio livro os seus infinitos quadros, talvez um hipertexto de pinturas rústicas porque indizíveis. E o que a palavra não consegue traduzir, até porque a palavra em si não é tradução alguma, a imagem faz o papel de recriar. Ou seja, a imagem é ausência que cuida de ausência. Segundo J. Aumont, “domar o mistério da poesia foi a preocupação de grande número de cineasta. Desde o Romantismo, a poesia no Ocidente é sinônimo do inefável, do que justamente só é possível dizer em poesia”(2004, p.90). Assim sendo, o cineasta se encontra diante de um grande desafio: dar a imagem comum seu quinhão de poesia. Para a poesia, Drummond tem uma receita (sabendo que não há receituário para arte alguma):

“(…) Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
(…) com seu poder de palavra
E seu poder de silêncio
(…) Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
Pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”

Que chaves abrirão os segredos do cinema e da poesia? Para o cineasta Carlos Diegues, “seria bom poder filmar como quem escreve”(apud Avelar 2007, p.7). No que o escritor João Gilberto Noll rebate: “seria bom poder escrever como quem filma”(idem). Estamos diante de um impasse ou encontramos a solução? Parece que Manoel de Barros ao proferir uma falta deixou em aberto um leque de possibilidades. Assim cinema e poesia são feitos de ausências (a ausência seria o meio?) que jamais serão preenchidas. E não seria o objetivo de cineastas ou poetas preenchê-las. A linguagem do cinema, assim como a linguagem da poesia lançará sempre um novo mote. O que falta constrói outras tantas ausências. Neste imbróglio surge a tecnologia. Como a poesia e o cinema são gerados neste espaço? Ou há muito a poesia e o cinema já seria a própria tecnologia? Segundo Benjamin, “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a

situar-se no mesmo nível que a palavra oral”(1994, p.167). Talvez nesse tempo de reprodução via internet fosse curioso falarmos por exemplo numa reprodução estereofônica. O gramofone, a vitrola, a radiola reproduziram em seu tempo a música clássica arrancando dos salões dos palácios suntuosos para a salinha de casa. Isso fez com que a música se popularizasse e ao mesmo tempo ficasse mais pobre. Isso seria a perda da áurea de que fala Benjamin? A questão da perda da aura em Benjamin significa que “na medida em que se multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (1994, p.168). Como pensar a perda da aura tendo como ponto de partida no mundo atual os mega acessos em sites literários? A internet põe em cheque esta multiplicação serial? Que tal pensar o cinema, suas salas de exibição, e sua transformação para os conglomerados multiplex atuais. O acesso aos vídeos, o cinema em casa. A perda da aura seria inevitável a todas as artes? Ou o acesso a obra de arte é apenas o resultado da própria necessidade tecnológica? Preocupado com a tecnologia Mário de Andrade fez poesia para uma máquina de escrever. Meu filho, sem entender perguntou o que era uma máquina de escrever?

Neste universo dos mídias atuais o que instigaria o leitor/espectador? O inefável? Ou o desejo do inefável. As linguagens são intencionalmente sedutoras. Assim como lembra Barthes, “o texto que o senhor escreve tem de me dar provas de que ele me deseja” (1973, p.11). E é esse desejo que faz Peter Greenaway transformar os corpos dos personagens em verdadeiras telas/páginas onde a palavra/imagem ganha vida. E a vida vem através de um forte erotismo. Um erotismo banhado de lirismo. Palavra que se faz carne, literalmente; imagem que se faz alma, literariamente. Tudo no filme é sedução. O pincel que toca a pele, a pele que ganha novas cores. Palavra que se degusta, imagem que se cheira. Por isso o prazer da personagem principal, Nagiko, tem relação direta com a escrita. Como mostra o trecho extraído do filme a seguir:

“Apreciar o aroma de todos os tipos de papel fazia-me lembrar do aroma da pele.”

A escrita ganha corpo. Segundo J. Aumont, “a poesia baseia-se na transformação de estrutura em outras estruturas, na transformação de linguagens em linguagem”(2004, p.93). Assim o corpo é porta-voz/porta-imagem da

escrita/imagem. Livrocorpo (o corpo é o meio, a tecnologia por onde a poesia é transmitida). A imagem/texto é ainda mais sedutora. A intersecção poesia/cinema vem pela palavra-imagem/imagem-palavra. O cinema-poesia de *O Livro de cabeceira* funde: movimento, encadeamento, repetição, intertextualidade e metalinguagem. Vejam o diálogo de Nagiko com seu editor, e as palavras deste:

“A palavra significando chuva devia cair como chuva. A palavra significando fumaça, devia flutuar como fumaça.”

Peter Greenaway rejeita a convenção. Para tal invoca uma espécie de palavra pura que remete a construção de um cinema puro. Como afirma Bakhtin, “a palavra, ela mesma, deve ser vista como uma expressão em movimento” (apud Avelar, 2007 p.12). Parece dizer o óbvio. A literatura é a maior prova da afirmação de Bakhtin. Se a palavra fosse fixa não teríamos inventado mundo algum, nem mesmo o silêncio. O que dizer deste pequeno trecho extraído da primeira página do romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos: “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se” (Apud Avelar 2007, p.46). Somos literalmente conduzidos por uma câmera que nos aproxima de um determinado cenário e que depois se afasta. A palavra faz o cenário movimentar-se. Faz aparecer e desaparecer. Há um deslocamento.

O encadeamento poético também encontra acolhimento no filme de P. Greenaway. Segundo Avelar: “Na poesia, o encadeamento, de um verso para outro, é chamado de *enjambement*. Ou seja, o prolongamento de uma frase de um verso para outro, de forma que palavras intimamente relacionadas caem em versos diferentes. Qualquer não-coincidência da articulação sintática com a métrica é uma dissonância artisticamente deliberada”, (in Eisenstein 2002, p.42). O complemento do verso está em outro verso. Em *O Livro de cabeceira* há imagens que se sucedem, grandes e pequenas. Às vezes as imagens grandes se completam nas menores, noutras ocorre o inverso. Muitas vezes o acúmulo de imagens ou telas de diferentes tamanhos dificulta a apreensão imediata da mensagem. Ou seja, é a presença mesmo do inefável provocado pelo cinema de Greenaway. Seu cinema está pronto para dizer o indizível.

Há também em seu cinema o recurso da repetição como marca poética do ritmo. E essa repetição faz uma espécie de paródia da gênese bíblica. A repetição

surge como uma espécie de refrão. O trecho a seguir aparece em vários estágios da vida da personagem principal. O texto é escrito no corpo da personagem (mais uma vez o corpo aparece como o meio por onde a mensagem se desloca). Vejam:

“Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse.”

A repetição abre espaço para a memória, para a tradição. A filha que recebe do pai a herança da palavra poética. Há um ritual em que o pai escreve no corpo da filha o trecho acima. Após a morte do pai, a filha tenta manter a tradição com o casamento, mas seu marido decide não prosseguir. Ela abandona o marido e resolve exilar-se (seria o exílio uma forma de manter a tradição? Nossa história literária começa com uma canção do exílio. A força desta canção está na repetição de outros poetas que resolveram perpetuá-la em várias releituras). Na sua volta ao país de origem ela (a personagem principal, Nagiko) pretende resgatar a tradição. E qual o seu desejo? Ela nua numa banheira escreve no espelho:

“- Trate-me como a página de um livro.”

O que é ser tratada como a página de um livro? É atingir o inefável? É viver o indizível? É se libertar do mundo dos homens e atingir o ápice do mundo das representações? A passagem para o estágio poesia se dá quando o ser humano se transforma no meio? Ele como porta-voz/porta-imagem da arte? Seria a necessidade de fazer da arte a própria vida.

É nesse momento que o cinema de Greenaway se faz intertextual. Segundo Wilton Garcia, “na condição intertextual, o texto atua como um sistema formado por zonas de união e intersecção que se cruzam num tráfego de séries textuais, pois confronta a construção dialógica com um outro texto” (2000, p.33). Ainda falando de intertextualidade, para Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto” (apud Garcia 2000, p.34). Para Wilton Garcia, “o cinema contemporâneo é uma expressão de intertextos, utilizando simultaneamente o som, a imagem e o texto” (2000, p.73). Sobre a intertextualidade, há em *O Livro de cabeceira* uma passagem bastante interessante. Vejamos:

“Um livro pode nascer dentro do outro? Onde está o pai dos livros? Quantos anos devem ter um livro para poder dar a luz.”

O próprio filme se baseia num livro de título homônimo de quase mil anos escrito por Sei Shonagon. O diretor que também é o roteirista do filme dialoga com o livro de Shonagon. Interessante que no filme há legendas fixas em inglês e em japonês. Essas legendas ganham o reforço da legenda da tradução portuguesa. No final as legendas também funcionam como parte imprescindível às imagens. As legendas são também ilustrações. Ou seja, o que antes era ocupação da palavra pela imagem agora se inverte: no filme *O Livro de cabeceira* cinema é a ocupação da imagem pela palavra. A palavra é também elemento de construção da imagem. O tempo todo as imagens estão saturadas de palavras. As legendas em japonês aparecem sempre ao fundo da tela. Ou seja, as legendas não funcionam apenas como referência de compreensão do texto facilitando o acesso do leitor (até porque muitas vezes a legenda está ilegível), mas acabam como índice de construção da imagem cinematográfica. Enfatizam a idéia de que cinema é superfície e profundidade. Há momentos em que as palavras (as legendas) estão à frente das imagens, há momentos em que as imagens se sobrepõem às palavras. No filme, a palavra ganha corpo. E o corpo é o elemento de sedução, de erotização. Assim, a poesia é gerada pela imagem que se constrói das imagens e das palavras.

Neste filme foi utilizado um recurso chamado *eletrnic paint Box*. É um programa de montagem que possibilita diversas formas de fusão e sobreposição. Ou seja, esse recurso produz um excesso de referências visuais (hipertexto?). Segundo o próprio Greenaway, “o importante não é compreender cada um dos signos expostos no filme, mas sim obter uma impressão pessoal dos signos.” A tela surge como reprodutora de outras telas produzindo imagens simultâneas. O recurso de montagem característico da linguagem cinematográfica é exposto através de imagens fragmentadas. O recurso *paint Box* cria uma espécie de metalinguagem. São imagens se movimentando, se cruzando, se encaixando. Às vezes a mesma cena sendo filmada em ângulos diferentes, ou o mesmo ângulo em tempos diferentes, noutras vezes telas de diversos tamanhos enfocando o

passado, o presente, o futuro. Este recurso acaba transformando *O Livro de cabeceira* num filme complexo, com uma narrativa não linear. Segundo Wilton Garcia, Peter Greenaway se constitui num meganarrador, ao mesmo tempo em que proporciona ao leitor um corpus detalhado de significações. “Entendendo a intertextualidade como infinita possibilidade de troca de sentidos entre a obra e os espectadores.” assim poderíamos dizer que o filme não é daqueles filmes em que se prepara a pipoca para assistir; ou até se possa mesmo levar a pipoca, mas o telespectador corre um sério risco de se engasgar.

As imagens são construções do inefável mundo da poesia. Segundo o cineasta Jean Cocteau, “o cinema só tem valor e sentido quando se esforça por ser poesia – porque não existe arte que não se reconduza à raiz da poesia, (apud J. Aumont)”. A poesia é sedutora, assim tudo nela se faz dentro de um imenso desafio. Seduzir é desafiar. É chamar o leitor/espectador para um jogo. Nem todo leitor/espectador se dará bem na construção deste jogo. Sabendo disso *O livro de cabeceira* provoca. Na verdade o livro que recebe o nome de livro de cabeceira é escrito no corpo do amante de Nagiko, personagem principal. Tentando chamar a atenção da amada, Jerome, seu amante, simula um suicídio. Só que o que deveria ser uma simulação acaba virando realidade. Jerome morre. Depois de sua morte, Nagiko resolve, antes de enterrar seu corpo, escrever na pele dele o livro do amante. Ao saber da morte de Jerome, seu editor, viola o túmulo e recorta toda a pele do estrangeiro transformando esta num livro (que será o livro de cabeceira. Ao ficar sabendo, Nagiko propõe uma troca deste livro por treze volumes que a partir de então ela passa a escrever em diversos corpos. O editor aceita o jogo promovido pela personagem principal. Há todo um jogo de sedução. Depois de copiar os textos é dado ao editor usufruir dos corpos dos mensageiros. A sedução transforma-se em erotismo. Os títulos vão ampliando o jogo de sedução à medida que se tornam mais provocativos. Um dos títulos é justamente *O Livro do Sedutor*.

Há outros títulos que vão sendo apresentados ao editor. Aparece um rapaz que aparentemente não há nada escrito em seu corpo, porém ao fechar os olhos é possível ver os dizeres: “olhos fechados não podem ler.” Pura provocação. Em seguida é possível ler na cabeça raspada: “ficam ansiosos por ler, loucos para

entender.” E nos dedos: “uma mão não pode escrever sobre si mesma.” O editor revira o corpo do jovem nu e encontra na altura da virilha a frase: “uma investigação nunca é completa.” E ao dobrar as orelhas encontra o título: “O Livro dos Segredos.”

Um emaranhado jogo de sedução ao passo que essas cenas se transformam também num jogo de metalinguagem. O cinema se olha. A arte se olha. E convida o leitor/espectador a desvendar seus segredos. E que esse chamamento é mais uma forma de imbricar o leitor/espectador no indizível, na falta, no inefável. Por isso no livro intitulado de *O Livro do Silêncio* é na língua que o título aparece escrito. A língua, representação da fala, canal da fala, se transforma em tela, condutora de imagem. Ao usar a língua como imagem da fala e do silêncio o filme é ainda mais sedutor. Faz lembrar um certo cantor: “gosto de sentir a minha língua roçar/ a língua de Luis de Camões” (Caetano). As imagens de *O Livro de cabeceira* parecem está o tempo todo se roçando uma nas outras. Da mesma forma que as legendas passeiam pela tela como a tocar uma nas outras, proporcionando ao leitor/espectador leituras simultâneas, uma espécie de orgia lingüística.

Dado o movimento que se pretende infinito entre palavra e imagem, este trabalho também ousa inconcluso (toda ciência é inconclusão). Mas chegaríamos ao seguinte desfecho: Se poesia e cinema são movimento, o filme de Greenaway é uma intensa inquietação. Tudo se movimenta, tudo é intenso. O leitor/espectador chega à exaustão pela exaustão das imagens. O clímax se dá no diálogo que se estabelece desde o momento em a personagem principal recebe do pai na própria pele o seu livro de cabeceira. O cinema é tridimensional e para assisti-lo não precisamos de óculos especiais. Ele se materializa como imagem que surge do aquém e do além do próprio ser. Não espere dele uma resposta para o que é cinema, o que é poesia, o que é arte, o que é literatura. Tudo está lá e nem sempre é preciso ver para entender que tudo está lá.

Referências.

AVELAR, J. C. ***O Chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil.*** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AUMONT, J. ***As teorias dos cineastas.*** Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BARTHES, R. ***O prazer do texto.*** São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, W. ***Magia e técnica. Arte e política.*** São Paulo: Brasiliense, 1994.

EISENSTEIN, S. ***O sentido do filme.*** Apresentação J. C. Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GARCIA, W. ***Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway.*** São Paulo: Annablume, 2000.

MACIEL, M. E, (org.). ***O cinema enciclopédico de Peter Greenaway.*** São Paulo: UNIMARCO, 2004.

RAFFAELLI, R. ***Ensaio sobre cinema e pintura.*** Florianópolis: Ed. UFSC, 2008.

XAVIER, I. ***O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.*** São Paulo, Paz e Terra, 2005.