

COMO-VER: UM CINEMA DE PALAVRAS NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO

Marleide Anchieta de Lima
UFF

RESUMO: O artigo se propõe a apresentar uma análise da dinâmica cinematográfica presente na escrita de Manuel Gusmão — poeta e ensaísta literário português —, e de seu trabalho com a sonoridade, com os movimentos, com o jogo de luzes e sombras a *co-mover* a materialidade verbo-visual dos poemas. Nesse sentido, desenvolvem-se reflexões acerca de uma teorização da imagem e de uma ética do olhar oriundas dos próprios procedimentos imagéticos que se estabelecem no lirismo crítico do referido poeta, no âmbito da poesia portuguesa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea. Manuel Gusmão. Cinema.

HOW TO SEE: A CINEMA OF WORDS IN MANUEL GUSMÃO'S POETRY

ABSTRACT: The article aims to present an analysis of the cinematographic dynamics of Manuel Gusmão's writing — a Portuguese poet and literary essayist — and of his work with sonority, with movements, and with the game of light and shadow in *co-moving* the verb-visual materiality of the poems. In this sense, some reflections are developed on a theorization of the image and an ethics of looking arising from the imagistic procedures established in the critical lyricism of the mentioned poet, in the scope of the Portuguese contemporary poetry.

KEYWORDS: Portuguese Contemporary Poetry. Manuel Gusmão. Cinema.

Marleide Anchieta de Lima é colaboradora do NEPA (Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana - UFF)

COMO-VER: UM CINEMA DE PALAVRAS NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO

Marleide Anchieta de Lima

*O filme é a preto e branco como as formas e as cores destas
letras que não cessam.*

Manuel Gusmão, *Mapas/ o assombro da sombra*, p. 37.

Em *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, obra publicada em 1990, o poeta e crítico Manuel Gusmão¹ ressalta: “a escrita mastiga tritura as coisas do filme [...]”². Os verbos “mastigar” e “triturar” associam-se à ideia de alimentação. Contudo, trata-se de uma refeição inusitada. A escrita, sujeito dessa oração, tem como objeto “as coisas do filme”. De forma semelhante aos rituais antropofágicos, as palavras parecem absorver simbolicamente o valor e a força da outra linguagem, à medida que se apropriam das peculiaridades do processo fílmico.³ Este, ao ser ingerido pela poesia, é deglutido, movimentado e reinventado de acordo com o novo sistema sógnico. Compondo um cinema próprio [o “cinema de palavras”], segundo aponta Herberto Helder, elas [as palavras] formam um novo corpo com outras “possibilidades/ de respiração

¹ Manuel Gusmão, conhecido principalmente por seu trabalho ensaístico, publicou seu primeiro livro de poesia em 1990 — *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* —, embora algumas seções que o compõem tenham sido escritas desde 1971, dando-nos a ver um trabalho gradativo e contínuo, em que o tempo é elemento fulcral para sua constituição. Por esse motivo, sua obra é considerada tardia por alguns críticos, o que o leva a se posicionar de modo distinto de seus contemporâneos de publicação, na medida em que busca na palavra poética sua presença resistente e insistente, a “esperança que sobrevive a todos os desastres.” (GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 24). Gusmão é um intelectual dinâmico. É militante do PCP (Partido Comunista Português), foi professor na Universidade Clássica de Lisboa, ator, escreveu o libreto da ópera de António Pinho Vargas — *Os dias levantados* —, encenada no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), em abril de 1998, e o argumento do filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), trabalho cinematográfico dirigido por Margarida Gil.

² Idem, *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p. 58.

³ O crítico Jorge Fernandes da Silveira, durante debate realizado no V SAPPIL (V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras/UFF), no dia 03 de novembro de 2014, defendeu a ideia de que vivemos em tempos de imagofagia. Tal proposta, que citamos de anotação rápida, conduziu-nos a pensar, por um lado, na excessiva visualidade contemporânea; e por outro, em termos de poesia portuguesa, na sua recorrente relação com as artes visuais e no tratamento cada vez mais imagético de suas questões.

digestão dilatação movimentação [...]”⁴ e “[...] se reportam/ a um novo universo ao qual é possível assistir [...]”⁵ de forma interativa. Desse modo, as duas artes — cinema e poesia — entrecruzam-se e buscam ultrapassar os limites entre o verbal e o visual.

Sabemos que, no cinema, a imagem é considerada um indispensável elemento de linguagem, ou seja, ela é o item fulcral para compor um filme e desencadear uma significação. Daí surge seu trabalho com as imagens em movimento, dispostas em vinte e quatro fotogramas por segundo⁶ e capazes de desestabilizar nossas noções de tempo e de espaço. O cineasta com seus procedimentos e sua equipe, tal como o poeta e seus instrumentos de escrita, exprime com os recursos imagéticos aquilo que a poesia expressa com as palavras. No entanto, a imagem é uma forma de interlocução entre essas duas manifestações artísticas. Rosa Maria Martelo, no artigo “Quando a poesia vai ao cinema”, cita o ensaio de Tynianov em *Poetika Kino*, a fim de explicitar os pontos de encontro dessas artes aparentemente díspares:

[...] Os quadros alternam da mesma maneira que um verso sucede a outro, ou uma unidade métrica a outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve-se por saltos de um a outro quadro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que possa parecer, se quisermos estabelecer uma analogia entre cinema e as artes do verbo, a única relação legítima será não entre cinema e prosa, mas entre o cinema e a poesia.⁷

Os versos, ou melhor, as linhas do poema, no ato de revirar, de desdobrar e de revolver palavras com cesuras, *enjambements*, entre outros recursos, assemelham-se aos planos que, através de cortes, descontinuidades, fusões, reorganização, constroem sentidos nos “saltos de um a outro quadro”⁸. A

⁴ HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 274.

⁵ *Ibidem*, p. 274.

⁶ De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, “de uma forma geral e desde a standardização do cinema sonoro, existem 24 fotogramas por cada segundo de filme.” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2008, p. 117). Assim, conclui-se que esta é a velocidade padrão para se criarem os efeitos imagéticos da arte cinematográfica, sofrendo alterações apenas quando se produz o *slow motion* (estratégia de se filmar com mais fotogramas por segundo, criando um efeito de lentidão) e o *fast motion* (o emprego de uma quantidade menor de fotogramas por segundo para nos possibilitar a visualização de cenas mais rápidas).

⁷ TYNIANOV, Yury apud MARTELO, Rosa Maria. Quando a poesia vai ao cinema. *Relâmpago*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n. 23, p. 180, 2008.

⁸ *Ibidem*, p. 180.

alternância na montagem de planos ou de versos resulta naquilo que é fascínio para as artes em questão, ou seja, a projeção de imagens. Tal processo compositivo mostra-nos que poesia e cinema investem no imaginário e na dinamicidade da visão. Não à toa, o título do ensaio de Tynianov é “A poética do cinema” — *Poetika Kino* —, algo que posteriormente Pasolini valorizaria no seu “Cinema de poesia”. Segundo Robert Stam, o cinema, enquanto arte, na visão dos formalistas russos — entre eles, o autor destaca o nome de Chklovski —, aproxima-se da literatura (e sobretudo da poesia), porque, de algum modo, causa estranhamento e desfamiliarização — *ostranemie* —, “intensifica a percepção e provoca curto-circuito nas respostas automatizadas”⁹, ou seja, os processos cinematográficos desautomatizam nossa maneira de perceber a arte e de conceber o estético ao “destruir as incrustações da percepção costumeira e rotinizada”.¹⁰

Quando Pasolini estabelece uma aproximação entre cinema e poesia, ele propõe ressaltar os traços lírico-subjetivos no trabalho fílmico como forma de contraposição à produtividade seriada do sistema industrial. Conforme menciona Adalberto Müller, em “O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade”, “pensar a poesia no cinema, o cinema de poesia, ou ainda o cinema e a poesia conjuntamente poderia ser, portanto, uma forma de humanizar o cinema, retirá-lo da sua prisão tecnológica.”¹¹ Partindo dessa concepção, as relações entre as duas artes estariam também na con-versão do olho mecânico das câmeras cinematográficas num olhar humano, sugestivo e livre de limites maquínicos, capaz de oferecer outro tratamento à articulação das imagens. Teríamos, dessa maneira, um olhar-câmera movido pela ação sensível de um cineasta/poeta que comporia outra lógica imagética com diferentes estruturas de sentido.

Embora o termo “cinema de poesia” tenha se consolidado em 1966, a partir da palestra de Pasolini no Festival de Pesaro, na Itália, a crítica brasileira Maria Esther Maciel recorda-nos de que, na década de 1920, Jean Epstein reconhecia traços poéticos em alguns recursos cinematográficos como, por

⁹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 2003, p. 65.

¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹¹ MÜLLER, Adalberto. O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade. In: MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 209.

exemplo, a fotogenia¹², a câmera lenta e o *close-up*, procedimentos que apostavam no caráter plástico e rítmico das imagens e, conseqüentemente, alteravam a percepção dos espectadores. Acerca disso, comenta a autora:

Epstein valorizou as noções de fotogenia e de ritmo, considerando que tanto a plasticidade quanto os movimentos de câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.¹³

A visão de Epstein demonstra sua necessidade de extrair da máquina fílmica sua capacidade criadora, o que não se dá a ver facilmente, isto é, aquilo que estaria no âmbito dos mistérios, do inefável e do onírico. Tal máquina seria “inteligente” e “animista”, porque, consciente dos mecanismos de invenção, daria alma ao que se projeta no écran, proporia dimensões afetivas e (ir)racionais para o mundo, diferenciando-o daquele em que vivemos.

Isso, de algum modo, envia-nos a uma conferência proferida no México, em 1958, na qual Luís Buñuel assinalava que a sétima arte deveria explorar sua potencialidade, tal qual a poesia ao se valer dos desvios, da quebra da linearidade, de imagens inusitadas e da livre expressão. Para o realizador espanhol, um cinema de caráter poético seria aquele “no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade.”¹⁴ Anos antes, em 1929, o cineasta em parceria com Salvador Dalí já havia

¹² Jacques Aumont e Michel Marie, no já referido dicionário, explicam que o termo “fotogenia” surgiu em 1851 e foi empregado para “designar os objectos que ‘produzem’ (na verdade, refletem) uma impressão na chapa fotográfica” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit, p. 116). Com o desenvolvimento do cinema, o termo adquiriu novas significações. De acordo com o crítico português João Mário Grilo, a ideia de fotogenia no cinema, inicialmente desenvolvida pelo francês Louis Delluc, adquiriu outras nuances com Epstein. Ele a compreendeu como traço essencial para o cinema, porque está ligada intimamente tanto ao movimento quanto ao grande plano (posição da câmera muito próxima ao objeto filmado). Tal ideia, portanto, não seria apenas um simples jogo entre luz e movimento ou um efeito fotográfico, mas a captação de outra dimensão daquilo que se focaliza, já que “não se trata de fotografar factos exteriores, mas de jogar com a luz para obter determinados estados de alma” (GRILO, João Mário. *O livro das imagens*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2007, p. 49).

¹³ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 71.

¹⁴ BUÑUEL, Luís apud *ibidem*, p.71.

exercitado essa poeticidade nas imagens desconexas e inquietantes de *Un chien andalou* [Um cão andaluz]. A referida curta-metragem, marcada pelo experimentalismo surrealista, segue uma lógica inconsciente e onírica, o que desestabiliza as expectativas daqueles acostumados à estruturação do cinema inserido na indústria cultural.

Por outro lado, Adalberto Müller¹⁵, no já mencionado ensaio, alerta-nos para o fato de que Buñuel, ao falar em “liberdade das imagens”, mantém “uma espécie de aura indefinível em torno da palavra *poesia*”¹⁶. Com base nesse pressuposto, o crítico brasileiro acredita que, nas reflexões de Pasolini, está o desenvolvimento de uma noção poética do cinema, já que o diretor italiano problematizava as especificidades de ambas as artes, sem lhes atribuir uma transcendência estética, sem aceitar “as regras do jogo (nem do literário, nem do cinematográfico, nem do político, nem do moral)”¹⁷. Se o cinema é, para o cineasta italiano, entendido como “a língua escrita da realidade”, o que ele questiona é até que ponto essa arte pode se “constituir de fato um modelo adequado para se pensar a realidade”, a qual “definiu como um ‘plano-sequência infinito’.”¹⁸ Por esse viés, pensar um “cinema de poesia” significa investir em processos que interrompam esse plano-sequência¹⁹, ou seja, valorizar a montagem, a fim de “acentuar ainda mais a subjetividade na narrativa”²⁰. Pasolini, desse modo, prioriza certa estilística, certa técnica, que não abdica da narratividade, marca inegável do cinema, mas opta por uma “técnica narrativa de poesia”²¹. Com isso, o cineasta vale-se de uma possível “língua da poesia”²²,

¹⁵ Para conhecer melhor o andamento histórico da proposta de poesia no cinema, recomendamos a leitura de: MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004 e MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

¹⁶ MÜLLER, Adalberto. O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade, op. cit., p. 212.

¹⁷ Ibidem, p. 212.

¹⁸ Ibidem, p. 212.

¹⁹ Plano-sequência, *grosso modo*, seria o registro de uma ação contínua sem cortes. Através dessa técnica, a câmera realiza um movimento sequencial em apenas um plano. Muitos cineastas acreditavam que, com tal recurso, se transmitia mais realismo à cena. Contudo, Jacques Aumont e Michel Marie avisam-nos que o plano-sequência não está atrelado apenas à duração, mas a uma articulação “para representar o equivalente a uma sequência”. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit., p. 198).

²⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinéma*. *Cahiers du Cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 110.

²¹ Idem, p. 110.

²² Sobre a construção de uma “língua de poesia”, Pasolini elucida: “A formação de uma ‘língua de poesia cinematográfica’ implica, por conseguinte, a possibilidade de criar pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de

ou melhor, daquela “onde se sente a câmera, como na poesia se podem sentir imediatamente os elementos gramaticais da função poética; na língua da prosa, não sentimos a câmera, a presença do autor e seu estilo não são aparentes”.²³ Trata-se, portanto, de inventar suas próprias imagens, de metaforizá-las, e, assim, desautomatizar o uso comum e prosaico da câmera e de seus produtos imagéticos.

Contudo, não são apenas os cineastas que buscam o diálogo entre essas duas manifestações artísticas, observamos que a literatura cada vez mais encontra algum viés de comunicação com a atividade fílmica. O papel ativo do olhar associado à imagética que mentalmente criamos provoca em muitos poetas, entre eles Manuel Gusmão, uma necessidade estética de incorporar os suportes artísticos da linguagem cinematográfica aos recursos estilísticos da poesia. Talvez esta seja uma das razões que levou Ruy Belo, poeta português, a afirmar que “o cinema [o] ensinou a ver”.²⁴

Assim, Ruy Belo enuncia dois aspectos dessa aprendizagem: o enquadramento do olhar obtido por representação de planos ou sequências fílmicas; e a maneira como a escrita se vale de uma visão cinematográfica na elaboração do poema. Quanto a isso, o poeta Herberto Helder também corrobora o pensamento beliano, sinalizando a cumplicidade entre poesia e cinema:

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!²⁵

“Modos esferográficos” nos remetem à escrita, ou melhor, à esfera localizada na ponta da caneta e que, ao girar, transfere a tinta para o papel e compõe a imagem verbal através de letra a letra, palavra a palavra, frase a

arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será pelo uso do pretexto da “subjetiva indireta livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo.” (PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinema*, op. cit., p. 151). O emprego da câmera como uma “subjetiva indireta livre” pressupõe um jogo entre o ponto de vista do cineasta e do personagem, ou seja, nesse caso, o filme trabalha de forma objetiva, enxergando o fora do personagem e, ao mesmo tempo, de modo subjetivo, com o olhar do interior do personagem para seu mundo. Tudo isso de maneira sutil, sem que se necessite pronunciar qualquer palavra na cena.

²³ PASOLINI apud SITI, Walter; ZABAGLI, Franco. *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 1965, p. 25.

²⁴ BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 188.

²⁵ HELDER, Herberto. *Cinemas. Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7, out. 1998.

frase. Eles sugerem o movimento, o deslize dos traços pigmentados pela superfície onde se escreve. Da mesma maneira, lembram-nos dos modos cinematográficos de mobilizar plano a plano, fotograma a fotograma, redigindo visualmente o que é projetado no écran. Esses modos de transposição do fílmico para o registro poético, “de fazer e celebrar” a linguagem são, de forma similar, cultivados por Manuel Gusmão ao convocar o cinema tanto no plano temático e vocabular quanto no plano estrutural de seus poemas. Sua obra apresenta-se como um ato dinâmico, em que palavras e imagens deslocam-se incessantemente: “A teia que as mãos inventam sobre as teclas é uma página/páginas que se vão voltando como um sistema de portas/ de corredores que abrem sobre corredores na água.”²⁶

O poeta, através de produtivo diálogo entre poesia e cinema, desenvolve novas formas de olhar e pensar o mundo. Aliás, os efeitos de processos fílmicos em seu projeto poético ativam outras possibilidades de configuração da imagem, levando em conta as “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades”²⁷ no trânsito de filmes para poemas.

A relação com a linguagem cinematográfica é tão significativa na escrita de Gusmão, que notamos, no âmbito vocabular, certa apropriação de um léxico específico da sétima arte. Percebemos, por exemplo, nos seus oito livros²⁸, que a palavra “filme” aparece cinquenta e cinco vezes; “écran”, quarenta vezes; “cinema”, vinte vezes; além de “plano”, “cena”, “câmera”, entre outras que apontam tal relação já nas escolhas lexicais do poeta. Além disso, em diversas passagens poemáticas, deparamo-nos com menções ao discurso fílmico: “Entra na sala escura e a sua entrada projecta de novo”²⁹; “é o cinema da noite/ a iridescência do mundo acendendo-se no plasma”³⁰; “Ou será então a imagem submersa de um filme a preto e branco”³¹.

É válido destacar que, em 1948, o francês Alexandre Astruc, no ensaio “L’Écran Français”, propôs o conceito de *caméra-stylo* — de uma “câmera-

²⁶ GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o assombro a sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 34.

²⁷ HELDER, Herberto. *Cinemas*, op. cit., p. 8.

²⁸ Não está incluída em nosso levantamento a obra mais recente do autor — *Contra todas as evidências: poemas reunidos I* —, publicada em 2013, por se tratar da reunião integral de seus dois primeiros livros, a saber: *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* (1990) e *Mapas/ o assombro a sombra* (1996).

²⁹ GUSMÃO, Manuel. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 17.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

³¹ *Ibidem*, p. 52.

caneta” —, defendendo a ideia de uma política autoral no cinema, de modo que o cineasta utilizasse a câmera como o escritor utiliza inventiva e subjetivamente sua caneta. Enfatizando a arte de filmar e o potencial criativo do artista, Astruc defendia que:

Depois de ter sido, sucessivamente, uma atracção de feira, um divertimento análogo ao teatro ligeiro, ou um meio de conservar as imagens da época, o cinema torna-se uma linguagem. Uma linguagem quer dizer uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões tal como acontece hoje com o ensaio ou com o romance. É por isso que chamo a esta nova idade do cinema a idade da câmara-caneta.³²

Manuel Gusmão, de maneira quase análoga a Astruc, acredita que o poeta deve fazer de seu objeto de escrita uma câmera a explorar planos, *raccord*, montagem, pontos de vista e efeitos fílmicos. Mas a opção do poeta pela caneta-câmera não significa uma “valorização romântica e apolítica do gênio autoral”³³, haja vista a convocação de vozes para sua poesia, a aposta numa constelação temporal³⁴ e a valorização de uma ética e de uma abertura discursiva.

Sabemos que o pensamento de Astruc foi o ponto de partida para o desenvolvimento das concepções estéticas e políticas da Nouvelle Vague, sobretudo nos anos sessenta do século XX, em França. Seus protagonistas — nomes, por exemplo, como o de François Truffaut e Jean-Luc Godard — eram jovens críticos que já desenvolviam suas perspectivas críticas nos famosos *Cahiers de cinéma*. A ideia de “cinema de autor”³⁵, discutida por esses cineas-

³² ASTRUC, Alexandre apud AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit., p. 44.

³³ STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, op. cit., p. 111.

³⁴ A noção de *constelação temporal* é um dos elementos conceituais do ensaísmo de Manuel Gusmão que aponta seus anseios teóricos em relação à crítica em língua portuguesa acerca do lirismo. Sobre este conceito, explica o crítico: “Na figuração de um ‘tempo constelado’, o que procuro pensar é a coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo. É certo que essa figura implica uma espacialização do tempo; mas o que se pode esperar dela é que a violenta compressão dos tempos que a produz seja tão intensa que torne evidente o seu outro necessário, a temporalização do espaço.” (GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, op. cit., p. 546).

³⁵ Neste artigo, optamos por não discutir com pormenores a questão do “cinema de autor”, uma vez que isso implicaria destrinchar o conceito de autor tanto para a literatura quanto para o cinema, algo que não constitui o foco de nossa proposta. Sobre “cinema de autor”, conferir: PRÉDAL, RENÉ. *Le cinéma d’auteur, une vieille lune?* Paris: Éditions du Cerf, 2001 e OLIVEIRA, Luís Miguel. *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

tas franceses, surgia, de certa forma, como reação ao processo de industrialização do cinema, às propostas de superproduções e de transformação do trabalho fílmico em mero produto de consumo. Não há dúvidas de que, imersos num contexto de ebulições artísticas e epistemológicas dos anos sessenta, eles desejavam fazer do cinema um novo meio de expressão, uma forma de arte, em que os filmes fossem valorizados na sua materialidade, na sua construção, enquanto elemento sensível e cognitivo e, por conseguinte, reiterasse a expressividade idiossincrásica e a assinatura autoral do cineasta.

Não podemos negar que o diretor, através de suas escolhas e de sua percepção, imprime nos filmes a força de seu estilo e um olhar ético-político. Geralmente, por apostar no caráter artístico do cinema, ele é consciente de que as imagens fílmicas se originam de manipulação técnica e que, por meio delas, joga com o não convencional, com o imprevisível, com o desequilíbrio de nossas instâncias perceptivas. Desse modo, registra sua particularidade, seus olhos de diretor-autor. Por outro lado, seria ingênuo não apontar que ele é um sujeito coletivamente construído e, no processo cinematográfico, há o envolvimento de muitas pessoas, inclusive do espectador. Além disso, várias tendências teórico-críticas³⁶ nos mostraram os equívocos de se tornar absoluto o papel do autor e de enfatizar um subjetivismo individualista.

Em tempos como o nosso, de gênios não originais³⁷, Gusmão compreende que a poesia é escrita por várias mãos. Para ele, escrever e ler são ações que movem nossa “alteridade histórica”³⁸. Esta, por sua vez, está na nossa constituição subjetiva e não nos deixa esquecer de que somos com os outros, ainda que na assimetria, na diferença e na heterogeneidade. Por esse motivo, o gesto de escrita convoca “as palavras dos outros”³⁹, pois ele traz em si uma língua dinâmica e antropofágica, um “sistema de ecos”⁴⁰, um espaço de interlocução a romper o silêncio. Mais do que a eleição de vozes autorais do cinema, Gusmão evoca imagens que o co-movem e o ajudam a construir sua

³⁶ Entre as tendências teórico-críticas, poderíamos citar o Estruturalismo, a Semiótica, a Análise do Discurso, a Estética da Recepção, entre outras.

³⁷ A expressão aqui empregada é uma apropriação do título do livro da ensaísta norte-americana Marjorie Perloff – *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013).

³⁸ *Ibidem*, p. 186.

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 137.

⁴⁰ GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, op. cit., p. 14.

ética do olhar. Sendo assim, a imagética cinematográfica torna-se também, para o poeta, uma metáfora da memória afetiva que o leva a (re)visitar a filmografia de Orson Welles, Wong Kar-Wai, Kurosawa, Dreyer, Jean Vigo, Margarida Gil, João César Monteiro, Teresa Vilaverde e outros. Acreditamos que ele busque no cinema sua força narrativa, a relação espaço-tempo e as técnicas visuais que enriquecem seu trabalho poético. A respeito de sua atração pela arte cinematográfica, comenta Gusmão:

De facto, o cinema atrai-me. [...] Essa sala [de cinema] que implica ainda a máquina de projectar, projecção do filme que nos dá a impressão de um feixe de luz que atravessa a escuridão para iluminar e imobilizar, no écran, aquilo que é essencialmente tempo e movimento. A escuridão da sala (um dos sentidos da noite e, nesse caso, as imagens são literalmente os astros ou os corpos celestes e terrestres) protege-nos a solidão individual num quadro que pode ser de centenas ou de 20 espectadores. E ainda não falei [...] das filmagens (e dos processos físico-químicos, mecânicos e ópticos da formação das imagens), da mesa de montagem e da pós-produção. O cinema é uma forma admirável da objectivação artística da nossa vida mental e psíquica.⁴¹

A valorização de uma arte que é “essencialmente tempo e movimento”⁴² conduz o poeta a transpor para sua escrita um processamento verbo-visual que expresse essas duas instâncias — a cinética e a temporal. Se o cinema é, para o poeta, “técnica alucinatória, arte da metamorfose”⁴³, a escrita torna-se também algo metamórfico, “insurreição cíclica da vida orgânica”⁴⁴ e uma espécie de teorização da composição imagética. No entanto, quando falamos de teorização, não nos referimos à defesa de perspectivas cristalizadas, mas da noção de teoria enquanto ato de contemplar, de um saber olhar, de “um ver que inventa meios para ver melhor”⁴⁵, de movimentar os ângulos de visão, ou nas palavras do poeta-ensaísta, “por ‘isto’ [teoria] entendo os procedimentos de um poema — os *gestos* e as *figurações* de poética — através

⁴¹ Idem apud MESQUITA, Rosa Maria B. da C. Leite de. *O Cinema do Tempo em Migrações do Fogo, de Manuel Gusmão*. Porto, 2007, 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2007, p. 159.

⁴² Ibidem, p. 159.

⁴³ Ibidem, p. 159.

⁴⁴ GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Editorial Avante!, 2011, p. 39.

⁴⁵ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 78.

dos quais a poesia se pensa a si mesma e nesse movimento implica (suscita e desafia) inescapavelmente a (sua) teoria.”⁴⁶

Seguindo essa linha de análise, utilizamos a expressão “obsessões processuais”, empregada por Ida Alves no artigo “*O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos*”⁴⁷, referente ao escritor Carlos de Oliveira, com o intuito de sublinhar que, também na poética de Gusmão⁴⁸, a visão teórica se dá por essas obsessões pela estruturação da imagem num diálogo com as técnicas cinematográficas, fazendo da mesa de montagem um local para irromper a visualidade na página em branco: “Desdobras então os mapas do incêndio sobre a mesa da noite:/ tocas com os dedos uma letra que se repete e difere e/ abre no mundo uma passagem por onde o mundo passa.”⁴⁹ Aliás, em vários poemas, Gusmão faz referência à mesa, que muitas vezes sugere metonimicamente o processo de montagem: “[...] se à mesa se concede o seu comando simples e atento, ver-se-á que a própria escrita se regulariza, a letra, as letras, a palavra, a frase, as frases, ganham precisão, enganosa embora, [...]”⁵⁰ No excerto citado, a conjunção “se”, de forma hipotética, apresenta-nos uma condição para que a escrita se organize, ou seja, tem-se a proposta de transformar o objeto em sujeito do trabalho, concedendo-lhe “comando simples e atento” e a potência sobre o ato escritural. Atenção e simplicidade são requisitos solicitados a esse objeto antropomorfizado que, com rigor técnico, agrupa e reordena fragmento a fragmento como se estivesse a montar os planos de uma composição fílmica. A própria estruturação sequencial e gradativa dos substantivos, cujo campo semântico é do âmbito textual, — “[...] a letra, as letras, a palavra, a frase, as frases, [...]” —, marcada pelo corte das vírgulas, aponta-nos um encadeamento gráfico e imagético, ajustado num processo de *fade in* (aparecimento gradual dos planos). Se o resultado é “a precisão” do registro escrito, o poeta nos avisa: “enganosa embora”. Certamente, porque as imagens por ele criadas assumem outra lógica, a da “descontinuidade

⁴⁶ GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, op. cit., p. 40.

⁴⁷ ALVES, Ida. *O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos*. Pessoa – Revista de Ideias, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, p. 141, set. 2011.

⁴⁸ Convém lembrar que Gusmão é leitor atento e crítico das obras de Carlos de Oliveira. Não à toa, um dos seus livros ensaísticos — *Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem* — é dedicado ao estudo minucioso do romance *Finisterra, Paisagem e Povoamento*, do referido autor.

⁴⁹ GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o assombro a sombra*, op. cit., p. 33.

⁵⁰ Idem, *Dois sóis, a rosa – a arquitetura do mundo*, op. cit., p. 77.

vertiginosa”, que faz a mesa experimentar a contradição “entre sua forma fixa e o movimento infinito (das coisas)”⁵¹. Na montagem poemática, as relações entre letras, frases, versos propiciam àqueles que leem e escrevem um repertório de imagens que fluem e transitam pelo pensamento. Com base nessa mobilização e vivacidade visual a mesclar o poético e o fílmico, expressa o crítico Fernando Pinto do Amaral:

Isto quer dizer que também a poesia pode ser uma forma de cinema, ou seja, um movimento das imagens — um cinema cujas sequências podem mover-se a um ritmo mais sereno, num encadeamento compassado, próximo dos objetos que reflectem [...] ou, pelo contrário, acelerar-se até atingirem a velocidade da luz, como se a própria memória se estilhaçasse e assim criasse novos transes, cegos escotomas ou curto-circuitos perceptivos.⁵²

Entender a poesia como “uma forma de cinema” é, para Gusmão, visualizar nas palavras sua potencialidade imagética, sua condição móvel e alucinatória, seu processamento rítmico a ultrapassar os limites espaciotemporais. Isso porque, segundo ele, ao focalizar um écran, o filme também o ensina a ver, aproximando-se da poesia ao redigir “[...] uma cena com as letras as figuras as imagens [...]”.⁵³ Decerto, por esse motivo, em *Da república e das gentes* (2011), afirma que é possível comparar o cinematógrafo ao livro, visto que é “o livro dos que não sabem ler:/ livro maravilhosamente emocionante/ e sugestivo.”⁵⁴ Livro de imagens que dá a ver “o conhecimento súbito do mundo,/ com suas civilizações e os seus fenômenos.”⁵⁵

Nas estratégias de visualidade empregadas por Gusmão, nota-se seu olhar cuidadoso para o modo como o cinema capta, mobiliza e percebe as imagens. Através de caracteres em itálico ou de versos entre aspas, por exemplo, o poeta cita planos de diferentes filmes que se misturam e se reinventam através da escrita poemática. Em outras situações, compõe poemas como se estivesse a nos apresentar um roteiro cinematográfico: “[...] como se/ ligeiramente inclinada, a custo, começasses a surgir do lado direito do écran, ou estivesse antes ao centro, em grande plano, com o olhar velado ou mesmo cega;

⁵¹ Ibidem, p. 76.

⁵² AMARAL, Fernando Pinto do. Imagens em movimento. *Relâmpago*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n. 23, p. 67, out. 2008.

⁵³ GUSMÃO, Manuel. *Teatros do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, p. 91.

⁵⁴ GUSMÃO, Manuel; MELO, Jorge Silva. *Da República e das gentes*. Lisboa: Bicho do Mato, 2011, p. 20.

⁵⁵ Ibidem, p. 20.

[...]”⁵⁶ Novamente, empregando um índice de ficcionalização — “como se” —, o poeta abre uma possibilidade visual, em que as técnicas de filmagem direcionam os nossos olhos para a cena imaginada. Verifica-se, de início, o ângulo da visão descentralizado, numa posição diagonal — “ligeiramente inclinada” —, os efeitos de transição lenta sugeridos pelas expressões “a custo” e “começassem a surgir” e uma espécie de *travelling* lateral para a direita que nos faz acompanhar o movimento do personagem — “do lado direito do écran”. Em seguida, deparamo-nos com nova hipótese, indicada pelo uso da conjunção alternativa e do verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo — “ou estivessem” —, isto é, a da centralização da imagem num ângulo frontal e em grande plano (enquadramento fechado, um *close-up* no rosto do personagem) — “antes ao centro, em grande plano”. Em momento posterior, temos a impressão de que o poeta-cineasta empregou um plano detalhe para salientar “o olhar velado” ou a cegueira daquela que é filmada. De certo modo, a sugestão de afastamento ou de aproximação do olhar permite-nos adentrar os traços subjetivos da figura fílmica que está em cena. Vejamos esses versos do poema “CODA”, de *Teatros do tempo* (2001):

[...]

Quando chega ao fim do écran, à direita, o plano muda;
 e ela vem agora em sentido contrário escandindo as luzes
 do inverno numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade
 onde nunca estiveste. [...]

O plano muda outra vez. Ela reaparece vinda da direita; vem
 Andante; transporta consigo a luz e a sombra intermitentes;
 [ela⁵⁷

Os versos mencionados apropriam-se do léxico cinematográfico, o que, de acordo com Rosa Maria Martelo, “constitui uma renovação da linguagem poética”.⁵⁸ Essa apropriação, conforme já indicamos, é recorrente na escrita poemática de Manuel Gusmão. Além disso, mais uma vez, a perspectiva fílmica constrói a visualidade do poema. De antemão, percebe-se que há uma espacialização temporal elaborada por meio da combinação de advérbios de tempo com expressões e verbos de mobilização espacial — “Quando chega ao

⁵⁶ GUSMÃO, Manuel. *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, op. cit., p. 49.

⁵⁷ Idem. *Teatros do tempo*, op. cit., p. 34-35.

⁵⁸ MARTELO, Rosa Maria. Quando a poesia vai ao cinema, op. cit., p. 186.

fim do écran [...]; “[...] ela vem agora em sentido contrário [...]”. Na esteira das técnicas do cinema, encontra-se no poema a sugestão de *travelling* lateral — “à direita”; “Ela reaparece vinda da direita; [...]” —, da montagem da cena a partir do contracampo⁵⁹ — “em sentido contrário” —, da projeção luminosa — “escandindo as luzes”; “[...] transporta consigo a luz e a sombra intermitentes; [...]” —, dos *raccords*⁶⁰ — “[...] o plano muda;”; “O plano muda outra vez.” —, do plano-sequência sinalizado nos versos pelo *enjambement* — “[...] e ela vem agora em sentido contrário escandindo as luzes/ do inverno numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade/ onde nunca estiveste.” —, do plano geral (com ângulo aberto para expor o cenário) — “numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade” —, do primeiro plano (o *close-up*), no qual a câmera enquadra, de forma aproximada, o personagem — ‘[ela;’ [...]”.

A maneira cinematográfica de olhar, sem dúvida, é perceptível na construção dos poemas. O COMO-VER do cinema é assimilado pelo poeta com um fascínio inegável. Desse modo, as imagens e os procedimentos oriundos dessa arte são absorvidos pelos “olhos que mastigam”⁶¹, incorporando-se à materialidade poética de Gusmão.

Recebido em: 21 de julho de 2015
 Aceito em: 23 de fevereiro de 2016

⁵⁹ De acordo com Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin, em *A gramática do cinema*, “o campo é um plano visto segundo uma primeira direção e o contracampo é um segundo visto na direção oposta”. (BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2011, p. 58). Então, na montagem cinematográfica, o contracampo nos oferece um ponto de vista inverso ao plano precedente, criando uma continuidade visual a partir de imagens que podem ser completamente descontínuas. Trata-se de uma estratégia dos cineastas para provocar em nossos olhos a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico.

⁶⁰ Os *raccords* correspondem às articulações entre os planos no processo de montagem fílmica. No livro *Compreender o cinema e as imagens*, René Gardies explica que “os *raccords* eram os elos que permitiam atenuar os efeitos de corte entre planos ou conferir-lhes um sentido particular. Mas são também formas que marcam o ritmo das passagens entre planos e que dão ao filme a sua pontuação.” (GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2007, p. 45).

⁶¹ BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 296.