

# O CINEMA DA POESIA

Ana Isabel Soares

Rosa Maria Martelo, *O Cinema da Poesia*, Lisboa: Documenta (Sistema Solar), 2012.

Rei por partes. Começo pelo título: talvez o passo mais audaz neste livro tenha sido a sua escolha. Nele, não hesitou a autora em reconhecer a dívida a Harold Bloom (a quem refere, na utilíssima e muito extensa bibliografia, só excedida em serventia, interesse e pertinência de manuseio pelo quantas-irritantes-vezes esquecido índice onomástico), e, com isso, em inscrever-se a si mesma numa tradição de registo académico que, por sua vez, e tal como se propõe em *O Cinema da Poesia*, trata a própria tradição poética. A própria de Portugal. É um bom passo. Parece-me. Além de, nessa passada de indirecta citação de Bloom, incorrer no feliz risco de fazer ler a poesia portuguesa que trata, e de que é contemporânea, como poesia romântica. Melhor andamento ainda.

Adiante. Queria eu dizer que este é um livro de ensaios — *hélas!*, não o poderei, em consciência e boa ciência, fazer. Não o farei por respeito a Monsieur de Montaigne, ou a Heinrich von Kleist, que ia por aí adiante, nem via por onde andava, a falar e a formular pensamento à medida que falava. Não o faria por respeito a Walter Benjamin, que tanto se emaranhou, à força de obedecer a fórmulas muito institucionais de academismo. Enão o faria, jamais o faria, por respeito à autora; porque já vi e guardei, por aguardar que verei das suas penas mais alentado voo. Neste livro, ficou enredada. Prendeu-se a uma forma na qual «late

um espírito reaccionário e controlador» (já vai), o espírito da forma do artigo académico.

Atrás. *O Cinema da Poesia* é uma boa publicação — traz para o nosso país, para mais próximo dos investigadores das áreas de estudos do cinema (que são, felizmente, cada vez mais e melhores, e, já deles cheguei a ouvir, que pelo cinema lhes encanta chegarem-se à literatura, coisa boa). Traz palavras de poetas novos (como Manuel de Freitas) que com cesários mestres conjuga. Traz ainda para um círculo de distribuição que vai além de abscondidas livrarias de faculdades (e de louváveis editoras, mas de curto circuito) alguns nomes relevantes para pensar muitas das questões que a poesia levanta e com o cinema levanta. Fá-lo, passando para o contexto português algumas das ricas reflexões de Jean-Luc Nancy ou de William J.T. Mitchell a propósito de imagens e das suas aparições poéticas. (Não passa outras, é certo, como as de Stanley Cavell ou de Claus Clüver, que bem escreveu sobre alguns dos poetas tratados em *O Cinema da Poesia*. Mas não se pode fazer nunca tudo em todos os momentos.)

Este livro reúne *papers*. Artigos científicos como se fosse para publicação em revistas com *peer review*. São *papers* em que por vezes se vislumbra o ensaiar de uma ou outra ideia sobre o que de «cinema» há em «alguma poesia portuguesa», de Manuel Gusmão a Herberto Helder, do já referido Freitas ao já indiciado Verde (entre

outros, cujo elenco desfilava na antologia poética *Poemas com Cinema*, co-editada em 2010 pela autora, por Joana Matos Frias e por Luís Miguel Queirós, e que saiu na Assírio & Alvim, feliz encarnação anterior desta Sistema Solar). Mas a autora incorre aqui, estou em crer que pelo cientismo pesado do formato, nalguns conceitos escorregadios — ou, pelo menos, não os discute. Não é claro a que «cinema» se refere — e o facto de sugerir que «movimento» ou «descrição do movimento» sejam contaminações que a poesia colhe do cinema não explica completamente o que se pretende, exceptuando talvez uma convocação de espíritos artísticos contemporâneos (recorre-se a exemplos de escritores anteriores ao aparecimento do cinematógrafo, mas para ilustrar um ponto teórico, e não para os analisar, como se quer fazer e faz aos versos portugueses). Rosa Maria Martelo parece, tome-se como outro exemplo, aceitar a dicotomia de antagonismo entre aquilo a que chama «ontologia da imagem» e um extraível ou separável «plano formal ou técnico» (das imagens do cinema, subentende-se). Estas fórmulas surgem na 28ª página, quando a autora identifica a «afinidade» ou «possibilidade de intercâmbio e de reciprocidade» entre texto (verbal, subentende-se) e imagem visual como «o que está na base dos mais profundos diálogos entre a poesia e o cinema enquanto arte» — e não se estranha que, precisamente para sublinhar uma solicitação de comunidade (feita pelo Mitchell que acima se citava), se insista em desquitação. Repito: o temor que me fica é que deslizes como este se devam ao repetidamente obrigado respeito por um modelo de apresentação. É que, precisamente, faz o hábito o monge, ou vice-versa, e à força de se habituar, cegam-se monge, roupagem, oração e tudo.

«Existe um modo-*paper* de escrever e esse modo particular de escrita está rigorosamente normalizado.» (Eis, pois, a obrigatória referência bibliográfica: José Santos Herceg, «Tiranía del *Paper*. Imposición institucional de un tipo dis-

cursivo», in *Revista Chilena de Literatura*, Novembro 2012, Número 82, 197-217, p. 211.) Está. E deixa tudo muito idêntico.

A tentativa de fazer coincidir no mundo da formulaica e científica racionalidade (ia dizer «ontologicamente», mas não) as imagens do cinema com as da poesia; a vontade de expor, através de enumerações, argumentação relativamente sedutora, mas sem perceber por vezes os vórtices que engendra e em que patina; põem de lado a exploração da figura que, no fundo, é a personagem mais inadvertidamente presente e mais luminosa neste livro: o receptor. É ele — ela — quem se dá a ver só nas escolhas que faz, da «alguma poesia» e do cinema que *convoca* para cada um dos textos. Como seria bom perceber porquê aquelas, porquê estes, de onde vem a paixão, como nos sentimos sentados frente a um poema como de filme aberto sobre o colo — e que fosse a autora quem nos mostrasse. Mas seria complicado e num certo sentido perigoso.

«O *paper*», diz Herceg, «parece-me ... um exemplo actual e contundente de uma forma de controlar a perigosidade do discurso das Humanidades em geral, de dominar a sua proliferação, de organizar a sua incontabilidade, através de proibições, barreiras, limites e regras» (p. 201), as periódicas e incomodativas regras das instituições que curam dos saldos avaliativos e financiativos de professores e investigadores. O problema, por si só, por aí só, não se acharia. Escrevam-se *papers* ao infinito, e viva-se com isso feliz. Mas, e é Herceg quem pensa por mim, «o somatório destes modestos *papers*, de um grupo de humildes hipóteses desenvolvidas de modo escasso, não constitui uma grande tese com pretensões maiores, nem sequer quando o autor é o mesmo» (p. 206) — e é esse o busílis.

O que Rosa Maria Martelo faz aqui é o oposto do *riskful thinking*, o pensamento arriscado que daria luz a uma ideia forte, a uma ideia grande, ou maior. O conceito de *riskful thinking* é de Hans Gumbrecht, a quem pedi por estes dias esclarecimentos. Obtive-os pouco depois

do pedido, em texto remetido por via electrónica, i.e., invalidado meio:

Não me recordo de nenhuma explicação do conceito, que tenha comigo, que não esteja em alemão —

Aqui vai, então, de novo:

1) a base é a ideia de Niklas Luhmann, segundo a qual quase todos os sistemas sociais funcionam por redução de complexidades — e só o sistema académico as INCREMENTA [i.e., faz o mundo parecer mais complicado].

2) proponho que se chame «*riskful thinking*» [pensamento arriscado] à complexidade especificamente produzida pelas Humanidades, já que é constituída em grande parte por pensamentos e argumentos a que outros sistemas e situações sociais não se podem dar ao luxo sem que façam perigar o seu normal funcionamento [pensamentos que são arriscados para esses sistemas].

3) o meu exemplo favorito é a questão [genuína/não-retórica] de Derrida sobre se Heidegger

poderia ter sido o maior filósofo do século XX sem se ter emaranhado nas teias da Nazideologia. É um pensamento demasiado arriscado para o ensino secundário [ou para um jornal diário] — mas as sociedades precisam que haja algum lugar onde se possa desenvolver esse pensamento arriscado.

— ajudou, assim?

Julgo que *ajudou* (mesmo intuindo e desconhecendo a desejada complexificação na língua materna de Gumbrecht). O que leio em *O Cinema da Poesia* é um resultado vigiado de pensamento que não arrisca além do que está instituído — e tanto mais isso se me faz presente, e até doloroso, quanto percebo, em lampejos, a vontade da autora de pegar numa formulação como «Deus é uma gramática profunda» (que me deu a lembrar na acima dita antologia, em que colaborou) e de ir por aí, sem temer nenhum vigilante da ordem do *paper*.

(Obrigada, Aldo.)