

A POESIA MASTIGA O FILME: O CINEMA NA POESIA ECFRÁSTICA DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE E MANUEL GUSMÃO

PATRÍCIA RESENDE PEREIRA*

RESUMO

O propósito deste artigo é investigar a maneira como cinema e poesia encontram-se entrelaçadas no trabalho poético dos autores portugueses Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge. Para tanto, tem-se como ponto central o conceito da éfrase, inicialmente definida como a representação verbal de uma representação visual. Assim sendo, o estudo se centra na discussão de dois poemas produzidos a partir dos filmes *A Palavra*, de Carl T. Dreyer, e *Rosetta*, dos irmãos Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne. Deve-se levar em consideração que a própria invenção do cinema oferece uma série de alterações no cenário das artes, o que acarreta mudanças na discussão acerca da poesia ecfástica. Ao longo do estudo, percebe-se que os autores vão além do que se tem na obra de arte, sem apresentar qualquer compromisso com a fidelidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; poesia portuguesa moderna e contemporânea; éfrase; Manuel Gusmão; João Miguel Fernandes Jorge.

INTRODUÇÃO

Na série de poemas *Um alfabeto de 1972*, publicada pelo poeta e crítico português Manuel Gusmão em *Dois sóis, a rosa: a arquitetura do mundo* (1990), há um fragmento que chama a atenção, quando se pensa a relação a ser estabelecida entre literatura e artes visuais: “a escrita mastiga

* Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos/ UFSCar, São Carlos, São Paulo, Brasil; com Bolsa PNPd/Capes. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: patriciapereira@gmail.com

tritura as coisas do filme” (GUSMÃO, 2013, p. 50). No verso, percebe-se que há a sugestão de uma ligação entre as artes de modo que, quase selvagemmente – como indica o emprego dos termos “mastiga” e “tritura” –, a arte poética tivesse condição de incorporar o cinema em sua composição. Não se trata, nesse caso, do desenvolvimento de versos pautados por aspectos cinematográficos, evidenciados pela proposta de ter na caneta uma câmera – como é comum na obra de Manuel Gusmão –, mas, sim, de produzir um texto a partir das cenas percebidas na tela ao longo da exibição de um filme específico.

Assim sendo, está-se diante de uma *écfrase*, termo cuja definição mais frequentemente mencionada na academia é a elaborada por James A. W. Heffernan (1993, p. 3, tradução nossa), na qual se tem “uma representação verbal produzida a partir de uma representação visual¹”. Consideravelmente antiga, a primeira menção ao termo acontece, ao menos no entendimento de boa parte dos estudiosos da área, especialmente Heffernan (1993), na descrição do escudo de Aquiles feita por Hefesto na *Ilíada*, de Homero. Percebe-se, a partir desse exemplo, que a noção se encontra, então, atrelada a um princípio substancialmente antigo em termos de arte. Desse modo, devem-se levar em consideração as transformações ocorridas no próprio estatuto da arte enquanto objeto da *écfrase*. Para tanto, apenas para ilustrar tal afirmativa, lembramos que o estudioso Claus Clüver (2017), em uma tentativa de atualizar as definições do conceito, em seu *A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited*, questiona por qual razão os poemas centrados – na ausência de termo mais apropriado – na descrição de obras arquitetônicas também não poderiam ser considerados *ecfrásticos*.

O próprio Heffernan (2015) parece reconhecer a necessidade de incorporar outras formas de arte ao conceito, quando, em seu ensaio em *Handbook of Intermediality*, passa a considerar o cinema no escopo dos objetos possíveis de se atrelar ao universo da *écfrase*. Como assevera o estudioso, “a *écfrase* cinematográfica [...] desafia radicalmente a noção

¹ “ekphrasis is the verbal representation of visual representation”.

de que a éfrase lida apenas com imagens que, em todos os sentidos, são silenciosas e imóveis² (HEFFERNAN, 2015, p. 49, tradução nossa). No entanto, embora apresente uma abordagem mais ampla do que a verificada anteriormente, ainda assim Heffernan (2015) opta por empregar o termo “representação” em seu artigo, o que termina por inserir a éfrase em uma noção de mimetismo. Assim sendo, em certa passagem, argumenta o estudioso: “[...] como a tecnologia digital e o cinema dinamizaram a própria arte visual, a representação verbal da representação visual tornou-se mais fluida do que nunca³” (HEFFERNAN, 2015, p. 53, tradução nossa). Nota-se, então, que a proposta de uma éfrase com o intuito mimético permanece, ainda que, agora, Heffernan (2015) considere as transformações corridas no corpo da própria arte – substancialmente distinta do exemplo do escudo de Aquiles.

Nesse sentido, no entendimento do estudioso, a éfrase no cinema tem a capacidade de explorar o poder metamórfico do filme de “[...] conjurar um mundo de sonhos que rivaliza e contesta a ordem da ficção realista⁴” (HEFFERNAN, 2015, p. 48, tradução nossa). Contudo, apesar de ter a suposta condição de buscar explorar os recursos empregados pelo novo meio, Heffernan (2015) insiste na ideia de que a representação continua a ser um dos propósitos da noção efrástica, mesmo relacionada a um objeto cuja criação implica complexas alterações tecnológicas: “[...] em todos esses casos, a versão verbal de uma arte visual” – aqui concernente ao cinema – “refaz o original⁵” (HEFFERNAN, 2015, p. 48).

Acerca disso, é válido realçar o que é arrazoado por Clüver (2017) em sua tentativa de discutir a éfrase a partir de uma abordagem capaz de contemplar os aspectos mais atuais da arte. Na leitura proposta pelo

² “cinematic ekphrasis [...] radically challenges the notion that ekphrasis deals only with pictures that are still in every sense, silent and motionless”.

³ “since digital technology and cinema have animated visual art itself, the verbal representation of visual representation has become more fluid than ever before”.

⁴ “[...] to conjure a dream world that rivals and contests the order of realistic fiction. In all of these cases, the verbal version of a work of visual art remakes the original”

⁵ “In all of these cases, the verbal version of a work of visual art remakes the original”

estudioso, não há mais o termo representação, de modo a pensar no sentido mimético, e nem mais a obrigatoriedade de se tratar de uma representação em uma obra literária. É uma compreensão consideravelmente mais ampla, mas sem, com isso, deixar de estabelecer uma definição plausível para o termo. Assim sendo, entre os objetos pensados para integrar o escopo daqueles que serviriam de ponto de partida para a écfrase, Clüver (2017, p. 32) inclui “[...] pinturas ou esculturas ‘não representacionais’ e até estruturas arquitetônicas. Eles teriam que ser composições mediais, mas não necessariamente ‘arte’ propriamente dita⁶”. A proposta do estudioso termina por ampliar os objetos a serem pensados por um poema ecfástico, de modo a deixar de contemplar apenas o que é considerado como arte, conforme as diretrizes do cânone.

Dessa maneira, tendo em vista as transformações ocorridas no conceito da écfrase noção, o objetivo deste artigo é discutir a maneira como os princípios cinematográficos se configuram em um poema ecfástico. Para tanto, como ponto de partida para a discussão proposta, o estudo se concentrará na poesia dos autores portugueses Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge. A escolha do trabalho poético dos dois não é, de forma alguma, gratuita. Ambos iniciaram a escrita na década de 1970 – embora Gusmão só tenha, de fato, publicado poesia 20 anos mais tarde – e compartilham a profissão de críticos. Enquanto Fernandes Jorge se centra na função de crítico de arte, Gusmão encontra na literatura o seu trabalho.

O principal ponto de confluência entre ambos se configura mesmo na relação estabelecida com as outras artes, temática do artigo proposto. Assim sendo, há uma série de referências às outras artes, como pintura, desenho, escultura e, evidentemente, o cinema, na obra poética de João Miguel Fernandes Jorge e de Manuel Gusmão. Com essa questão em mente, é proposto, neste artigo, um estudo crítico-comparativo entre os poemas “X”, escrito por Fernandes Jorge, publicado na coletânea *A palavra* (2007), da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, e “Imagens

⁶ “The verbal texts would not have to be literary, and the objects represented could be “non-representational” paintings or sculptures and even architectural structures; they would have to be medial compositions but not necessarily “art””

congeladas”, de Manuel Gusmão, presente em *Migrações do fogo* (2004). Acredita-se que os dois textos oferecem condição de se pensar o conceito da éfrase, tendo em vista suas modificações ao longo dos anos, como discutido nesta introdução.

A REVELAÇÃO SE DÁ POR MEIO DA PALAVRA: PENSAR O CINEMA NA POESIA ECFRÁSTICA DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

O filme *A palavra* (1955) – também chamado de *Ordet* –, dirigido pelo dinamarquês Carl T. Dreyer, é centrado em uma família do interior da Dinamarca, em que “[...] tudo roda em torno da palavra e do seu poder, da fé, da descrença e da possibilidade do milagre” (MARTELO, 2008, p. 198). Isso porque, em certo instante, Johannes, o filho do meio de três – que enlouqueceu, diziam as más línguas, por ter estudado religião demais –, encontra-se convencido de que é Jesus Cristo. No ato final, diante do caixão de Inger, sua cunhada que falece em decorrência de problemas no parto, ele coloca em prática “a palavra” do título e ressuscita a moça, testemunhado pelos olhos incrédulos de seu irmão, Mikkel, um marido inconsolável pela partida da esposa.

É essa vida recomeçada, possibilitada a partir da “palavra” proferida por Johannes, e o confronto entre a fé e a ausência de uma crença que atraem a atenção de João Miguel Fernandes Jorge para a produção cinematográfica. Em *Tronos e dominações*, de 1985, o poeta inseriu uma breve série de quatro poemas – parte da qual fora publicada inicialmente em *Panorama do cinema dinamarquês*, da Cinemateca portuguesa – sob o título “Quatro poemas de A palavra de Carl Theodor Dreyer”. Embora evidentemente produzido a partir do filme, como indica o próprio nome do conjunto, nota-se que a forma como a obra cinematográfica é evocada pelo autor, nesse primeiro momento, é mais sutil, centrando-se muito mais nos sentimentos proporcionados pela trama narrada. Assim sendo, os poemas, intitulados “Elijah e o anjo”, “O vaso das essências”, “Dois fragmentos”, “Duas rosas”, não constituem uma éfrase propriamente dita, como dá a ver o fragmento a seguir, retirado de “O vaso das essências”:

Porque estás do lado deles contra mim?
Não nos refugiámos neste deserto,
nem abandonamos ainda este claustro
de santos e anjos colocados.
(JORGE, 1985, p. 40)

No excerto, percebe-se que há uma tentativa de explorar o sentimento evocado ao assistir ao filme e não uma cena específica da produção cinematográfica, de modo a ser facilmente identificável, como acontece com uma écfrase. Contudo, o mesmo não pode ser afirmado acerca da coletânea *A palavra*, também produzida pela Cinemateca portuguesa, em uma edição que conta, além da colaboração de Fernandes Jorge, com a de José Loureiro e Rita Azevedo Gomes. Nota-se, na seção destinada aos textos de Fernandes Jorge, que há um compromisso bem maior em evidenciar que *A palavra* é o texto-fonte para a sua composição. Dessa forma, embora os poemas não tenham título, assumindo apenas o numeral que segue a ordem de sua inserção, é possível identificar os nomes dos personagens, especialmente Johannes, Mikkel e Inger, os personagens do processo de ressurreição, e as ações com as quais estão envolvidos.

Nesse sentido, a interação entre Johannes e os outros estabeleceu-se como um ponto central para a compreensão do trabalho proposto por João Miguel Fernandes Jorge. No poema “X”, tem-se uma écfrase do instante em que Maren, a filha mais velha de Inger e Mikkel, conversa com Johannes acerca da possibilidade de ressuscitar a sua mãe, caso a mulher venha a falecer durante o parto, muito mais complicado do que o suposto pela parteira e pelo médico. Na cena fílmica, a garota não esconde do tio o desejo de que a mãe morra realmente, motivada pelo propósito de que o homem possa ressuscitá-la – em um procedimento que evidencia que apenas a criança crê estar diante de Cristo e não de um homem perturbado mentalmente. No diálogo, diante da esperança de que o parente seja capaz de trazer a mãe de volta à vida, a menina recebe do homem uma resposta pautada pelas dúvidas quanto à possibilidade de ser autorizado a realizar o ato: “Talvez eu não consiga”, argumenta Johannes, que completa: “Os outros não me deixarão”.

Insere-se abaixo um fotograma da cena comentada.

FIGURA 1 - MAREN TENTA CONVENCER JOHANNES A RESSUSCITAR INGER, CASO A MULHER VENHA A FALECER



Fonte: Fotograma de *A palavra*, de Carl T. Dreyer.

A cena em que se tem a conversa entre Maren e o tio serve de ponto de partida para a composição do poema. Insere-se aqui o texto na íntegra:

Maren subiu a uma cadeira, encostou a face ao
rosto do tio. Guardam o silêncio, o
afecto do mundo sensível, a interioridade que recorre
ao caminho marcado pela revelação. As mãos de
Maren enleiam o pescoço de Johannes

percorre com ele a luz eterna de um requiem
suspendem o olhar onde a obscuridade escava, como a
abelha, o inferno do paraíso. Um velho ou um deus arrasta os pés]
no grosso areão do pátio
tem consigo o relógio de areia, a recurvada foice

a lâmina empalidece o lento respirar de Inger.
(JORGE, 2007, p. 37)

Nota-se que o procedimento adotado pelo poeta vai além do defendido por James A. W. Heffernan (1993; 2015) nesta introdução. A proposta inicial da sequência, a da criança que conversa com o adulto acerca da possibilidade do falecimento da mãe, permanece, mas o texto apresenta desdobramentos que vão além do que se tem em cena e insere elementos verificados ao longo de toda produção cinematográfica. Nesse sentido, o verso com o qual encerra o texto – “a lâmina empalidece o lento respirar de Inger” (JORGE, 2007, p. 37) – evoca uma cena posterior, quando, depois do diálogo entre sobrinha e tio, e também após a sequência em que outros personagens debatem o estado de saúde da mulher, somos, finalmente, apresentados a uma Inger visivelmente debilitada. A Figura 2 ilustra a sequência a que se refere o verso, apresentada no poema fora de ordem, procedimento que revela a subjetividade do poeta para a organização textual.

FIGURA 2 - INGER ENCONTRA-SE PERTO DA MORTE DURANTE O PARTO



Fonte: Fotograma de *A palavra*, de Carl T. Dreyer.

Acerca da alteração proposta por João Miguel Fernandes Jorge, importa mencionar que revela o que é compreendido por Claus Clüver (2017) como um dos componentes das mudanças da noção da éfrase entre os séculos XX e XXI. Isso porque, conforme argumenta o estudioso, a definição de Heffernan – a de que a éfrase é a representação verbal de uma representação visual – termina por limitar os objetos que serviriam de texto-fonte. Por isso mesmo, Clüver (2017, p. 32, tradução nossa) discute uma nova proposta: “Éfrase é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de sinais não verbais⁷”. A partir dessa definição, o estudioso declaradamente tenta pensar além da discussão de que a arte visual e a arte verbal, no que diz respeito à ligação estabelecida entre ambas, seriam rivais. Assim sendo, esclarece Clüver (2017, p. 32, tradução nossa), quando se pensa em duas artes que disputam um espaço, estabelece-se uma comparação, “[...] em última análise, entre as maneiras pelas quais uma obra de arte visual e um texto literário podem representar um objeto que existe no mundo fenomenal extra-artístico⁸”.

Pode-se perceber, a partir da investigação do poema “X” e da produção cinematográfica que lhe serve de ponto de partida, que não se tem qualquer tipo de disputa entre ambos os textos, uma vez que cada um tem condição de atuar de maneira independente. Assim sendo, em um movimento contrário ao compromisso de representação defendido por Heffernan (1993; 2015), João Miguel Fernandes Jorge procura inserir em seu poema elementos do filme até onde lhe convém. Se, inicialmente, é sem qualquer dificuldade que é possível identificar o momento em que sobrinha e tio encontram-se, lado a lado, envolvidos a uma discussão acerca do estado de saúde da mãe – e da, até então, remota possibilidade de uma ressurreição –, o texto, posteriormente, passa a se centrar no sentimento com o qual os personagens em cena estavam envolvidos.

⁷ No original: “Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (CLÜVER, 2017, p. 32).

⁸ No original: “In this view, the contest is ultimately between the ways a visual artwork and a literary text can represent an object that exists in the extra-artistic phenomenal world” (CLÜVER, 2017, p. 32).

Desse modo, o poeta prefere realçar que os personagens guardam “o silêncio, o / afecto do mundo sensível”, somado a uma “interioridade que recorre / ao caminho marcado pela revelação” (JORGE, 2007, p. 37). Dessa maneira, têm-se aí duas questões centrais. A primeira delas reside no fato de que, para a composição do poema ecrástico, o autor centra-se no sentimento dos personagens, embora, em momento algum, as figuras em cena tenham sido abertas quanto ao que sentiam. Com isso, vê-se que há aí um trabalho executado a partir da própria subjetividade do poeta, pois é ele quem percebe que há, no momento exibido na tela, o “afecto do mundo sensível”. Esse princípio, evidentemente, sugere que o autor vai além do que se tem presente na cena em questão, uma vez que se tem, então, a sua própria dedução dos sentimentos dos personagens.

Nesse sentido, nota-se, a partir dos dizeres de Jacques Aumont (2004) acerca do olhar, que o poeta coloca em pauta a sua subjetividade. Embora o comentário do crítico francês esteja centrado na pintura – e a sua relação a ser estabelecida com o cinema –, é possível perceber que a afirmativa contribui para a reflexão proposta. Quando se pensa na suposta tentativa de reprodução da realidade nos quadros do século XIX, Aumont (2004, p. 51) destaca o que chama de “uma acuidade do olhar, mas também de um desejo de investigação e de descoberta”. Na concepção do estudioso, olhar a natureza é uma questão de aprendizagem; a parte realmente complicada do processo reside no *ver*, definido como o “[...] esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento efêmero e qualquer – para se livrar do ‘instante pregnante.’” (p. 51). Tem-se, assim, a visão como um instrumento dotado de conhecimento e não necessariamente como um objeto científico, como prefere destacar o crítico.

Desse modo, encontra-se aí o segundo ponto central no verso destacado – e esse princípio reside na “interioridade que recorre/ao caminho marcado pela revelação” (JORGE, 2007, p. 37). Pode-se perceber que o excerto sugere ao leitor os eventos que ainda estão por vir ao longo da narrativa cinematográfica, o que não surpreende, uma vez que é o mesmo poema no qual se tem, em seu verso final, a imagem de uma Inger

bastante adoecida pelos acontecimentos inesperados do parto. Assim sendo, é a partir da capacidade de *ver* o filme, apoiada no trabalho de sua própria subjetividade, que o poeta compõe a *écfrase*, tendo como ponto central a cena aqui comentada. Sabe-se, a partir da primeira estrofe, dos movimentos corporais escolhidos pelos personagens – a sobrinha apoia o rosto no do tio, assim como as mãos nos ombros do homem – e a maneira como João Miguel Fernandes Jorge os compreende, como a manifestação de um silêncio, de certa forma ensurdecidor, que indica cumplicidade e também confiança nos caminhos futuros que levarão, enfim, à revelação da palavra de Johannes.

A estrofe seguinte permanece em sua apresentação dos sentimentos que envolvem a cena. Na concepção do poeta, logo depois de Maren colocar as mãos no pescoço de Johannes, tem-se uma breve jornada na qual, sobrinha e tio, percorrem um caminho de obscuridade, onde se pode encontrar a luz – possivelmente já anunciada na estrofe anterior, quando se tem a menção a um caminho de revelação. Também o barulho do ambiente, ouvido ao longo do diálogo, bastante pausado pela fala lenta de Johannes e pela demora da criança em lhe fazer mais perguntas, recebe a atenção do poeta na mesma estrofe. Assim sendo, quando se lê o verso a seguir: “um velho ou um deus arrasta os pés / no grosso areão do pátio / tem consigo o relógio de areia, a recurvada foice” (JORGE, 2007, p. 37), é possível pensar que se trata do próprio barulho do cajado de Johannes que, ao bater no chão enquanto os personagens conversam, produz um som. O mesmo ruído se junta ao barulho do antigo relógio da casa, também mencionado como um relógio de areia, o que indica a efemeridade do tempo destinado para a vida de Inger, a mulher a ser ressuscitada.

Ao mesmo tempo, a ideia de um velho ou um deus que arrasta os pés pode evocar a própria morte, comumente representada nas artes visuais e nos produtos da cultura de massa como um idoso/uma idosa que segura uma foice. Nesse sentido, a proposta de alguém que, aos poucos, arrasta os pés, associada à de um relógio de areia, tem condições de evocar a imagem da morte que, pouco a pouco, se aproxima de Inger para ceifar a sua vida. Essa possibilidade é corroborada pela “recurvada foice”, que por

si só já evoca a imagem da morte, agora como uma entidade materializada em uma pessoa.

Com efeito, há de se perceber que o poeta vai além do que é oferecido pela cena que serve de ponto de partida para a composição do texto e também pelo próprio filme. Ao fazer isso, João Miguel Fernandes Jorge coloca em prática a proposta de se estabelecer uma relação ecrástica que é capaz de tirar proveito da sua subjetividade. Há, é claro, a evocação da produção cinematográfica – caso contrário, não se teria a relação entre cinema e poesia –, mas a ligação entre ambos extrapola quando deseja o poeta o que se tem no filme. Essa característica se faz notar na discussão acerca dos sentimentos dos personagens e também da menção a uma figura que, não é descabido cogitar, representa a morte cuja tarefa é a de ceifar a vida de Inger.

UM CAMINHO INVENTADO A PARTIR DE ROSETTA: O CINEMA NA POESIA ECRÁSTICA DE MANUEL GUSMÃO

A proposta de uma relação a ser estabelecida entre cinema e poesia encontra-se presente também em Manuel Gusmão. Nesse sentido, importa mencionar que, enquanto crítico literário e também poeta, o autor defende uma criação literária pautada pelo dialogismo. Tal constatação incita a pensar nas “palavras dos outros” na literatura, não por acaso o título escolhido por Manuel Gusmão (2010) para uma das seções do texto “Incerta chama”, parte inicial de sua obra de ensaios *Tatuagem & Palimpsesto*: da poesia em alguns poetas e poemas. A referência é direta ao pensamento de Mikhail Bakhtin (2003), quem o ensaísta menciona em algumas ocasiões. No caso do ensaio, a decisão não deixa de ser instigante, tendo em mente que, para pensar a palavra poética, o ensaísta opta por evidenciar claramente para o leitor que recorreu, também ele, ao que é dito pelo outro. O ato de provocação feito por Gusmão (2010) termina por colocar em prática o que é afirmado por Bakhtin (2003), quando conclui que todo enunciado é considerado pleno de tonalidades dialógicas: “Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros,

e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2003, p. 298).

Por certo, segundo Bakhtin (2003), toda forma de enunciado é, inevitavelmente, uma resposta ao que foi dito pelos que o antecederam – e é exatamente isso o que faz Gusmão (2010) quando encontra no pensador russo o seu ponto de partida para discutir acerca das “*palavras dos outros* ou *as palavras de outrem*” na poesia (GUSMÃO, 2010, p. 13, grifo do autor). Nota-se, então, uma identificação por parte do ensaísta com o pensamento proposto por Bakhtin. Não por coincidência, o livro em que reúne seus textos críticos, publicado em 2011 pela Edições “Avante!”, é chamado *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. A inserção do artigo indefinido no título faz sentido diante do que o termo dialogismo dá a entender, pois pressupõe uma troca entre duas ou mais partes – e essa troca possibilita as alterações nos rumos do pensar. Do contrário, caso chamasse *A razão dialógica*, a obra teria certo tom de definição, de trabalho já concluído e acabado.

Desse modo, convém lembrar que a evocação de “palavras dos outros” na poesia de Manuel Gusmão ocorre também a partir do cinema. No entanto, ao contrário de João Miguel Fernandes Jorge, em cujo trabalho se percebe a dedicação específica a um único filme, procedimento notado na seção anterior, Manuel Gusmão se dedica a misturar cenas e diálogos de filmes ao longo do poema. Cita-se como exemplo, com o intuito de tirar proveito da análise proposta anteriormente, a estrofe em que, no terceiro texto que compõe a série “Poema do fim”, tem-se a menção a *A palavra*, citado como *Ordet*, o título original em dinamarquês e com o qual, por vezes, a produção cinematográfica é mencionada, em especial nos artigos acadêmicos.

Cita-se a última estrofe do poema em questão, no qual, nos versos anteriores, menciona o falecimento de certo personagem importante para a sua constituição:

Ele... e depois tu;
alguém chamava pela palavra: Ordet... Ordet
e nenhuma imagem respondia,

*tu não te erguias.
Tropeçava-se na terra
e a boca enchia-se da noite que
com paixão, apaixonadamente submergia as árvores.*
(GUSMÃO, 2014, p. 80, grifo do autor)

Pode-se perceber que a estrofe, escrita em itálico pelo poeta, o que a destaca das outras, evoca o procedimento da revelação mencionada por João Miguel Fernandes Jorge quando se pensa na ressurreição de Inger. Contudo, em momento algum se encontra referência à mulher ou mesmo a Johannes, o responsável pelo milagre proferido na trama. Desse modo, tem-se aí uma evocação ao filme proporcionada apenas – na ausência de termo mais adequado – aos iniciados, um público que tenha conhecimento da história de *A palavra* e seus desdobramentos. Para aqueles que desconhecem o filme, a experiência fica sendo, evidentemente, bastante distinta da obtida por quem tem conhecimento da saga da família Borgen. Com isso, a partir dos dizeres de Clüver (2006, p. 130), ao pensar na composição de um poema produzido a partir da pintura, nota-se que “[...] seu sucesso e essência particulares somente podem ser avaliados contrastando-o com o original. Simultaneamente, a obra original será vista sob uma nova luz”.

Há, nas colocações de Clüver (2006), a proposta de estar-se diante de um texto no qual declaradamente se tem estabelecida uma relação com outro. Entretanto, deve-se questionar se esse princípio ainda é colocado em prática quando o leitor não é informado sobre a relação entre duas artes, como é o caso da estrofe em questão, o que certamente altera a experiência de quem a lê. Percebe-se que há no fragmento a evocação do instante em que se tem a ressurreição de Inger. Nele, “*alguém chamava pela palavra: Ordet... Ordet*” (GUSMÃO, 2014, p. 80, grifo do autor), mas, ao contrário dos eventos narrados pelo filme, ninguém se erguia do leito de morte: “*e nenhuma imagem respondia, / não te erguias*” (GUSMÃO, 2014, p. 80, grifo do autor). A proposta de se estabelecer relação entre imagem e o indivíduo que a vê indica a maneira pela qual o cinema é evocado pelo poeta, como uma memória, uma imagem vinda da lembrança, sem recorrer a qualquer outro tipo de registro que possa torná-la mais precisa

– ao contrário do que se tem no poema de João Miguel Fernandes Jorge, poeta empenhado em colocar, inclusive, nos títulos as referências a que recorre na elaboração de seus textos.

Procedimento semelhante ocorre em “Imagens congeladas”, de *Migrações do fogo* (2004), produzido a partir do filme *Rosetta* (1999), coprodução entre França e Bélgica dirigida pelos irmãos Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne. No filme, a personagem-título é uma jovem impulsiva que, exausta de viver com a mãe alcoólatra em um trailer e sem muita perspectiva, tem como propósito ter uma vida normal. Esse intuito é apresentado de maneira sensível na cena em que a moça, deitada na cama e com o rosto direcionado para a parede, fala sozinha – e que também serve como apresentação ao próprio espectador, que agora dedicará quase duas horas de sua vida a acompanhar a luta da garota para conseguir manter o emprego: “Seu nome é Rosetta. Meu nome é Rosetta. Você encontrou um trabalho. Eu encontrei um trabalho. Você tem um amigo. Eu tenho um amigo. Você tem uma vida normal. Eu tenho uma vida normal. Você não vai cair na rotina. Eu não vou cair na rotina”.

É essa batalha, apenas à primeira vista sem muitos empecilhos, que Manuel Gusmão dá a ver na éfrase proposta em “Imagens congeladas”. Contudo, ao contrário do que ocorre no poema escrito por João Miguel Fernandes Jorge – e assim como se verifica na estrofe na qual se tem a sutil menção ao filme *A palavra* –, não há qualquer menção direta ao filme dirigido pelos irmãos Dardenne. Ao longo do poema, o leitor, se for conhecedor da obra de Manuel Gusmão, poderá suspeitar que há ali uma menção a “palavras dos outros” em razão do emprego do itálico, recurso geralmente usado pelo poeta para inserir a outra voz que o acompanha ao longo da escrita. No entanto, não há a inserção do título do filme ou outros elementos que poderiam facilitar a sua identificação, como, até mesmo, a inserção de alguma imagem que indique o texto-fonte, como ocorre em algumas edições dos livros de João Miguel Fernandes Jorge.

Dessa maneira, vê-se que Manuel Gusmão não coloca em prática os dizeres de Heffernan (1993), em seu estudo acerca do que chama de éfrase na modernidade e na pós-modernidade. Conforme arrazoou o

pesquisador, os poetas da contemporaneidade têm, evidentemente, um acesso bastante maior a imagens, especialmente em razão da facilidade de reprodução. Nesse contexto, o estudioso chama a atenção para a própria configuração do museu, onde, logo ao lado do quadro, tem-se o título e mais informações, o que contribui para a confecção da éfrase:

Os títulos dos quadros são apenas a primeira das palavras que encontramos junto com as figuras que vemos nos museus. Do título, passamos para as informações fornecidas pela curadoria, geralmente localizada na parede, ao lado do quadro; logo depois, temos o catálogo, os folhetos, as páginas dos livros de arte e de história. Paralelamente, o museu significa todas as instituições que selecionam, circulam, reproduzem, exibem e explicam obras de arte visual, todas as instituições que informam e regulam nossa experiência – em grande parte, expondo-a em palavras⁹. (HEFFERNAN, 1993, p. 139, tradução nossa)

Ainda que o ponto central do comentário de Heffernan (1993) resida no museu, é possível deslocá-lo para o cinema, tendo em mente que também o título possui condições de orientar o leitor quanto ao objeto que servirá de base para a composição do poema. Com efeito, no que diz respeito a “Imagens congeladas”, quando se lê a primeira estrofe, é possível perceber que se trata de *Rosetta* apenas em razão do verso em que o poeta incorpora fragmentos do monólogo da personagem-título. Insere-se aqui o excerto em questão:

Esse homem que se perdera ergue-se mais uma vez
e mais uma vez inventa o seu caminho na invenção de um outro.
Entra na sala escura e a sua entrada projecta de novo
a voz daquela jovem que se volta para a parede pobre
e diz: Eu tenho um trabalho. Eu tenho um amigo. Eu

⁹ “Picture titles are merely the first of the words we encounter along with the pictures we see in museums. From titles we move to the curatorial notes on the museum wall, to catalogue entries, to exhibition reviews, to the explanatory notes that invariably accompany reproductions, and to the pages of art history. Synecdochically, the museum signifies all the institutions that select, circulate, reproduce, display, and explain works of visual art, all the institutions that inform and regulate our experience of it – largely by putting it into words”.

estou a adormecer numa cama da casa do meu amigo.
Eu sou normal – Nas traseiras do império
ela é normal.
(GUSMÃO, 2014, p. 199, grifo do autor)

Percebe-se que a parte em itálico apresenta ao leitor uma éfrase produzida a partir da sequência do filme que, já comentada nesta seção, se resume ao instante em que a protagonista fala consigo sobre a própria situação. Para a composição desta éfrase, nota-se que Manuel Gusmão tem como objetivo apresentar o cenário no qual ocorre o comentário da jovem, como se faz ver nos versos: “*a voz daquela jovem que se volta para a parede pobre*” (GUSMÃO, 2014, p. 199, grifo do autor). A partir do seguinte fotograma do filme, pode-se perceber que houve, da parte do poeta, certo compromisso em apresentar ao seu leitor o cenário no qual se desenrola a sequência selecionada para a éfrase:

FIGURA 3 - ROSETTA OLHA PARA A PAREDE E TECE COMENTÁRIOS SOBRE A SUA SITUAÇÃO DE VIDA



Fonte: Filme *Rosetta*, dirigido pelos irmãos Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne.

No entanto, enquanto João Miguel Fernandes Jorge se centrava apenas em apresentar *A palavra*, no texto ecfástico em questão, pode-se perceber que há, além de Rosetta, outra figura envolvida no poema. Isso porque a primeira estrofe faz menção a um homem que “se perdera” e “ergue-se mais uma vez”. Nesse procedimento de inventar “o seu caminho na invenção de um outro”, a figura termina por entrar em uma sala escura. É exatamente o momento em que está dentro da sala que torna possível a projeção do filme, como comprova o verso “a sua entrada projecta de novo” – sendo o termo “novo” empregado para indicar a repetição da situação, como se o homem já tivesse estado nesta situação outras vezes. Assim sendo, vê-se que o personagem, embora jamais identificado, é figura central para o desenvolvimento da écfase, o que a torna, então, uma parte do desenvolvimento do poema, centrado em outra figura que não a de Rosetta.

Sobre esse princípio, Heffernan (1993), ainda com as questões da écfase na modernidade e pós-modernidade em mente, argumenta que, na Antiguidade, a noção era empregada como um complemento do poema. Com efeito, sabe-se que, conforme boa parte dos teóricos, é o escudo de Aquiles a primeira écfase na literatura ocidental, mas, também é de conhecimento de todos que a *Ilíada* jamais trata de uma relação interartes. Sobre esse ponto de vista, a écfase era tida como um complemento de outro texto, ou um mero adorno ou acessório, como prefere chamar Heffernan (1993). Na concepção do estudioso, “[...] a écfase foi introduzida como complemento aparentemente ornamental de um texto maior, uma digressão descritiva da linha principal da narrativa épica¹⁰” (p. 137). Há de se notar, portanto, que, no que diz respeito ao poema de Manuel Gusmão, a écfase não se configura como o ponto central, sendo apenas parte de um texto poético substancialmente maior – centrado no homem introduzido na primeira estrofe –, mas, de forma alguma, pode ser considerada um adorno ou uma digressão.

¹⁰ “Correspondingly, ekphrasis originates as a seemingly ornamental adjunct to a larger text, a discriptive digression from the main line of epic narrative”.

Nota-se no poema composto pelo autor que a éfrase se configura como um pedaço da trajetória do personagem central, de modo a contribuir para o desenrolar do poema. É, assim, uma parte de um poema – e jamais um ornamento de um texto maior. Nesse sentido, menciona-se a segunda estrofe, na qual o homem permanece concentrado em assistir ao filme. Assim como no fragmento anterior, vê-se que as partes em que o filme é evocado estão em itálico:

*A noite da humilhação vulgar: a hora do lobo
que lhe devora a infância comum e perdida: a horda
dos fantasmas que esperam o seu sonho sem abrigo
descem sobre ela; despenham-se sobre ela;
fecham-se no seu casulo sem paz e sem futuro,
cobrem o seu corpo & as suas almas & a sua vida pobre
com a lama fria, com a memória fria,
com o manto putrefato da Europa.*
(GUSMÃO, 2014, p. 199)

O excerto em questão continua a se referir ao drama belga-francês. Contudo, ao contrário da estrofe anterior, na qual havia um elemento bastante específico do filme – o monólogo da personagem-título –, dessa vez não há uma cena que serve de ponto de partida para a sua composição, o que difere a estrofe também do poema de João Miguel Fernandes Jorge anteriormente investigado. Nota-se que a trajetória de sofrimento da moça ao longo do enredo é apresentada ao leitor, tendo, em sua combinação, uma forte crítica social, comprovada pelo verso “*com o manto putrefato da Europa*” (GUSMÃO, 2014, p. 199, grifo do autor). Esse excerto, responsável por encerrar a estrofe, combina com o cenário de desolação, melancolia e solidão encontrado em *Rosetta*.

O aparentemente simples propósito da personagem é traduzido por Manuel Gusmão em “a horda/dos fantasmas que esperam o seu sonho sem abrigo” (2014, p. 199), imagem na qual podem-se perceber as agruras enfrentadas pela protagonista a partir de dois sentidos. O primeiro deles é quase literal, uma vez que a garota não tem mesmo um abrigo – mora

em um trailer com a mãe – e, quando consegue dormir em uma casa, é graças ao favor de um amigo. O segundo diz respeito ao fato de que o seu propósito de garantir o próprio sustento encontra-se ameaçado por uma “horda de fantasmas”. Os fantasmas em questão são, além do sistema, como seria possível supor, a própria natureza impulsiva e rebelde da personagem – que perde o emprego exatamente depois de uma enorme briga com o superior da empresa onde trabalha.

Vê-se, então, que no excerto Manuel Gusmão procura fazer quase um resumo dos acontecimentos narrados pelo filme, mas do ponto de vista dos sentimentos proporcionados na protagonista. Com isso, nota-se que, ao centrar os seus esforços em pensar a partir da melancolia de Rosetta – evidenciado por “*cobrem o seu corpo & as suas almas & a sua vida pobre / com a lama fria, com a memória fria*” (GUSMÃO, 2014, p. 199, grifo do autor) –, o poeta coloca em prática princípio semelhante ao adotado por João Miguel Fernandes Jorge no poema já discutido neste artigo. Isso porque, no texto centrado em *A palavra*, tem-se uma dedicação a apresentar os sentimentos dos personagens, da mesma maneira que, em “Imagens congeladas”, a dor que assola uma completamente perdida Rosetta ganha a atenção do poeta.

Com isso, vê-se que, ao contrário das considerações de Heffernan (1993; 2015), na qual a éfrase se resumiria a uma mera representação verbal de uma representação visual, têm-se dois poemas em que a voz dos poetas pode ser notada, sem ter exatamente um compromisso mimético com a narrativa fílmica responsável por oferecer o ponto de partida para a sua composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na investigação proposta neste artigo, percebe-se que a relação entre cinema e poesia é substancialmente mais complexa do que poderia supor inicialmente. A afirmativa encontra justificativa no fato de que, a partir do estudo dos dois poemas, pode-se perceber que João Miguel Fernandes Jorge e Manuel Gusmão estão comprometidos, apenas quando

é conveniente ao texto, a realizar uma representação com fidelidade dos filmes que lhe servem de base.

Dessa maneira, nota-se que, em comum, os dois poemas investigados encontram-se centrados nos sentimentos evocados pelos filmes que são usados como ponto de partida. Com isso, é evidente que a subjetividade do poeta é o ponto central para a discussão, uma vez que apenas a sensibilidade torna possível a compreensão de elementos que não são verbalizados na tela. A partir desse princípio, mais uma vez se torna evidente o fato de que os dois poetas não apresentam, necessariamente, um compromisso com a representação defendida por James A. W. Heffernan.

Assim sendo, é importante ter em mente o fato de que, com o surgimento de novas formas de expressão artística, o próprio conceito da éfrase encontra-se em transformação, como é de se esperar diante de uma noção tão antiga. Com isso, pode-se ver que Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge encontram no cinema o ponto de partida para a sua composição poética, sendo, nesse primeiro momento, fiéis ao que se tem na tela. Nesse ponto, é fácil a identificação por parte do leitor da referência usada pelos dois autores. Contudo, quando lhe convém, ambos vão além do que se tem em cena, contrariando, assim, os princípios de fidelidade que, por um tempo, nortearam a éfrase.

THE POETRY CHEWS THE FILM: CINEMA IN THE ECFRASTIC POETRY OF JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE AND MANUEL GUSMÃO

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss how cinema and poetry are configured in the poetic work of Portuguese authors Manuel Gusmão and João Miguel Fernandes Jorge. The central point of this study is the concept of ekphrasis, initially defined as a verbal representation of visual representation. This study will center the attention on two poems written from movies: *Ordet*, directed by Carl T. Dreyer, and *Rosetta*, from Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne. Therefore, it must be taken into account that the invention of cinema itself offers a series of changes in the art scene, which leads to changes in the discussion about poetry when it finds in films the starting point for its composition. With this study, we

noticed that the poets do not show intention of fidelity related to the source material.

KEYWORDS: cinema; contemporary and modern portuguese poetry; ekphrasis; Manuel Gusmão; João Miguel Fernandes Jorge.

LA POESÍA MASTICA LA PELÍCULA: EL CINE EN LA POESÍA ECFRÁSTICA DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE E MANUEL GUSMÃO

RESUMEN

El propósito de este artículo es investigar la forma en que el cine y la poesía se entrelazan en la obra poética de los autores portugueses Manuel Gusmão y João Miguel Fernandes Jorge. Para este fin, el punto central es el concepto de écfrasis, definido inicialmente como la representación verbal de una representación visual. Así, el estudio se centra en la discusión de dos poemas producidos a partir de las películas *Ordet* (La palabra), de Carl T. Dreyer, y *Rosetta*, de los hermanos Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne. Hay que tener en cuenta que la propia invención del cine ofrece una serie de cambios en el escenario de las artes, lo que implica cambios en el debate sobre la poesía ecfástica. A lo largo del estudio está claro que los autores van más allá de lo que está en la obra de arte, sin presentar ningún compromiso de fidelidad.

PALABRAS CLAVE: cine; poesía portuguesa moderna y contemporanea; écfrasis; Manuel Gusmão; João Miguel Fernandes Jorge.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

A PALAVRA. Direção: Carl Theodor Dreyer. Roteiro: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: Palladium Film. 1955.DVD (126 min.), son., p&b.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários; Faculdade de Letras, UFMG, 2006.

CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto*: da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Contra todas as evidências*: poemas reunidos I. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2013.

_____. *Contra todas as evidências*: poemas reunidos II. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2014.

_____. *Uma razão dialógica*: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2011.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Hashbery, Chicago e Londres. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis: Theory. In: RIPPL, Gabriele. *Intermediality*: Literature – Image – Sound – Music. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

JORGE, João Miguel Fernandes. *A Palavra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema, 2007.

_____. *Tronos e dominações*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

MARTELO, Rosa Maria. Quando a poesia vai ao cinema. *Revista Relâmpago*, n. 23, ano XII, Lisboa, outubro 2008.

ROSETTA. Direção: Jean-Pierre Dardenne; Luc Dardenne. Roteiro: Jean-Pierre Dardenne; Luc Dardenne. França/Bélgica: Distribuidora Obras Primas. 1999. DVD (94 min.), son., color.

Submetido em 17 de outubro de 2019

Aceito em 13 de janeiro de 2020

Publicado em 25 de fevereiro de 2020
