

A POESIA NO CINEMA: DE BUÑUEL A GREENAWAY

Maria Esther Maciel
UFMG

“La pantalla es una página múltiple y que engendra otras páginas: muro, columna o estela. Inmenso lienzo único sobre el que podría inscribirse un texto en un movimiento análogo, aunque que inverso, al de un rollo chino que se despliega.” (Octavio Paz)

1. A poesia da imagem

Descontente com a relação mimética que o cinema de seu tempo mantinha com as estórias que o século XIX fartara-se de contar, Luis Buñuel – em conferência proferida no México em 1958 – defendeu a prática de um cinema que se configurasse como instrumento de poesia. Um cinema 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. O próprio Buñuel, algumas décadas antes, já havia exercitado esses princípios em filmes como *O cão Andaluz* e *A Idade de Ouro*, considerados por Octavio Paz, em ensaio de 1951, como aqueles que “assinalam a primeira irrupção deliberada da poesia na arte cinematográfica” (Paz, 1986, p.83).

Inegável que Buñuel, ao conjugar poesia e cinema, lançava, à feição do próprio Paz, um olhar surrealista sobre essa conjunção. Um olhar que, resguardadas suas próprias configurações, não

deixava também de trazer algumas ressonâncias dos apontamentos teóricos sobre cinema que, nas primeiras décadas do século XX, Jean Epstein fizera sobre a mesma questão. Epstein, que além de cineasta e teórico exercia o ofício de poeta, não apenas apontou as similitudes entre a linguagem filmica e o discurso do sonho, como também privilegiou o primeiro plano como a “alma do cinema”, por este possibilitar a proximidade íntima da câmera com o detalhe, captando suas intensidades imprevistas (Epstein, 1983, p.278). No texto “O cinema e as letras modernas”, chegou a ressaltar a necessidade de “a jovem literatura” do seu tempo e o cinema superporem suas respectivas estéticas, sobretudo no que tange a alguns procedimentos que seriam, segundo ele, a ambas inerentes, como a sucessão rápida e angular dos detalhes, a agilidade mental, a superposição das metáforas visuais, o privilégio da sensualidade sobre a sentimentalidade, a aceleração das “metamorfozes instáveis” (1983, p. 269-275). Sob essa perspectiva, as noções de fotogenia e ritmo adquiriram um *topos* especial dentro de sua teoria, à medida que, para ele, tanto a plasticidade das imagens quanto o movimento da câmera seriam, como explicou Eduardo Peñuela Cañizal, “meios expressivos capazes de arrancar das coisas do mundo significados que, nelas, sua natural existência oculta” (1996, p.355). O poético se revelaria, assim, no ponto em que o discurso filmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, liberta-se da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revela a verdade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.

Ao revestir a linguagem técnica do cinema com a aura do poético, essencializando os poderes da imagem e do movimento, de forma a atribuir-lhes uma dimensão de transcendência estética, Epstein reveste de uma dimensão utópica tanto a arte cinematográfica quanto a própria noção de poesia. Oferece, portanto, subsídios teóricos para que outros cineastas comprometidos com a função libertária da arte em relação aos limites impostos pelas amarras do mundo utilitário – como é o caso de Buñuel – também exercitassem as potencialidades subversivas e reveladoras do cinema entendido

como instrumento de poesia.

Ao longo de todo o século XX, inúmeras foram as tentativas de se explorar e de se teorizar a dimensão poética da chamada sétima arte. Pasolini também atentou para a importância do movimento da câmera na criação de uma sintaxe poética no processo de combinação dos planos filmicos. No Brasil, o poeta Vinícius de Moraes, em um de seus textos recolhidos no livro *O cinema de meus olhos*, chegou mesmo a propor um roteiro cinematográfico para o poema “O Martelo”, de Manuel Bandeira, a partir da noção de ritmo (poético e cinemático), que para ele era o que assegurava o valor lírico da imagem. Acabou fazendo, através do que chamou de roteiro, um outro poema. Já Mário Peixoto, criador do magnífico filme *Limite*, apostava sobretudo na eficácia dos ângulos insólitos (ou, como preferia dizer, impressionantes), que, por não estarem atrelados às exigências da ação ou da percepção, apelam aos sentidos do espectador. Não bastasse isso, recorreu também, para a criação da atmosfera poética do filme, às subdivisões sutis do enquadramento, aos contrastes expressionistas de luz e sombra, à presença estrutural da música, às modulações líricas do movimento dos personagens e da paisagem.

Rastrear todas as realizações criativas e reflexões teóricas que, em nome da “revelação poética”, marcaram a história do cinema ao longo do século XX, é tarefa impossível para um pequeno artigo como este. Sobretudo se levarmos em conta a multiplicidade de enfoques do que se entende por “poético”, visto ser esta uma palavra que se presta a vários matizes. Pode-se dizer que, na maioria das vezes, ela se encontra circunscrita à esfera do lirismo, podendo se associar inclusive a propostas estéticas de feição realista (a realidade, nesse caso, é trazida para a tela a partir de um olhar transfigurador, capaz de dela extrair o que escapa da percepção comum), ou se manifestar na interferência dos recursos técnicos no processo de filmagem (a velocidade ou a lentidão da câmara, as proximidades íntimas dos primeiros planos, as variações de luminosidade, etc). Em ambas as situações, o dado mais relevante

para a constituição da imagem filmica recai exatamente no que Eisenstein – a partir de uma outra perspectiva – minimizou, em nome do trabalho de montagem: o encontro espacial e temporal entre o olhar da câmara e o objeto. Como explica Ismail Xavier, a crítica que Eisenstein fazia ao ilusionismo “começa com uma advertência de que a imagem cinematográfica *não deve ser lida como produto de um olhar*” (Xavier, 1997, p. 376), mas um fato de natureza plástica, advindo especialmente do processo criativo de justaposição/combinção de fragmentos visuais, que, por sua vez, se aproximaria do ideograma chinês, também incorporado pela escrita japonesa.

Sem dúvida, a aproximação que o cineasta russo faz da montagem com a escrita ideogramática oriental traz à tona um aspecto importante para se pensar outras possibilidades da relação do cinema com a poesia, esta entendida não em sua dimensão – digamos, metafísica –, mas a partir de sua própria materialidade enquanto linguagem.

É interessante lembrar que, ao mesmo tempo em que Eisenstein criava sua teoria à luz da linguagem poética dos *tankas* e dos *haikais*, valendo-se ainda dos requintes experimentais da escrita joyceana, muitos poetas de vanguarda do início do século incorporavam, em seu trabalho criativo, os princípios da montagem eisensteineana, buscando uma sintaxe descontínua e explorando a fragmentação/justaposição das imagens na página – procedimentos estes já praticados no final do século XIX por Mallarmé, na criação do “espetáculo ideográfico” de *Un coup de dés*. Soma-se a isso o fascínio experimentado por poetas do *modernism* anglo-americano, em especial Ezra Pound e T.S. Eliot, pelas técnicas do simultaneísmo, sendo que Pound, além de traduzir a poesia chinesa para o inglês, transpôs para sua própria poesia os princípios estruturais da visualidade oriental. Para não falar também dos poetas concretos brasileiros, que aproveitaram tanto o “poder de síntese imaginativa” das metáforas materiais da poesia oriental quanto os princípios da montagem eisensteiniana com o propósito de criar constelações de “palavras visíveis tácteis audíveis”, para usar aqui um verso de Murilo Mendes (Mendes, 1994, p. 625).

2. O texto à flor da tela

Um outro tipo de conjugação entre a arte cinematográfica e as potencialidades sensoriais da palavra se faz ver em um filme como *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, que na onda criativa dos experimentos da Nouvelle Vague, trouxe à superfície da tela a força encantatória da imagem, aliada à sonoridade hipnótica do texto poético de Alain Robbe-Grillet.

Convocando sobretudo os sentidos do espectador, o filme explora as zonas de inconsistência do tempo e da memória, a partir da diluição dos limites entre realidade e imaginação. Com um anti-enredo que trata fundamentalmente da “história de uma persuasão” (Robbe-Grillet, 1988, p.9), na qual a realidade é criada sobretudo através da palavra, o filme joga com a sincronia do tempo e com a temporalidade do espaço, à medida que mistura presente, passado e futuro em um espaço vertiginoso, representado pelas salas, corredores e jardins labirínticos de um hotel barroco. À matéria sonora do texto, reforçada pelos timbres da voz dos personagens e em correspondência paradoxal com as imagens apresentadas, Renais confere uma dimensão estrutural.

Creio que o desafio que esse filme oferece a quem se dispõe a falar sobre ele – haja vista a sua irredutibilidade a explicações de ordem meramente verbal – poderia perfeitamente se justificar pela afirmação de Antonioni de que “um filme que pode ser explicado em palavras não é um filme verdadeiro” (apud Xavier, 1997, p.403).

Foi exatamente a genial complexidade de *O ano passado em Marienbad* que levou Peter Greenaway a elegê-lo como o filme que mais instigou até hoje a sua própria imaginação. O que não é de se estranhar, visto ser o artista britânico um dos poucos cineastas atuais que, ao se valer de um texto literário, busca extrair não necessariamente o que este oferece em termos de enunciado, mas, antes, sua corporalidade visual, sonora, tátil, deflagradora de sentidos múltiplos e imprevisíveis.

Greenaway, que sempre se insurgiu contra o que chama de

compulsão ilustrativa do cinema contemporâneo, visto que este – mesmo depois das mudanças radicais provocadas por autores como Joyce, Borges e Calvino no campo da literatura – continuaria a serviço da ilustração previsível de enredos moldados dentro da mesma estrutura narrativa dos romances do século XIX, não deixa de apontar também a necessidade de o cinema aproveitar de forma mais criativa os recursos oferecidos tanto pelas novas tecnologias quanto por outros campos artísticos, como forma de potencializar as possibilidades sinestésicas de sua própria linguagem.

Foi movido pelo interesse de criar, à feição dos experimentos sensoriais de Resnais e da visualidade ideogramática de Eisenstein, um cinema no qual a conjunção imagem-texto se faz ver na própria superfície da tela em variadas configurações, que o cineasta britânico se valeu de vários recursos tecnológicos disponíveis para recriar, em 1995, um clássico da literatura japonesa do século X: *O Livro de Cabeceira*, de Sei Shonagon. Isso, dois anos depois da experiência radical realizada, com propósitos similares, em *Os Livros de Próspero*, recriação de *A tempestade*, de Shakespeare.

Reavivando – através do recurso da multiplicação de telas e da sobreposição de imagens – o jogo de sincronias temporais de *O ano passado em Marienbad*, no qual a memória conjuga o mesmo espaço visual com as vivências provisórias do presente e com as projeções do devir, Greenaway vale-se também de variações de proporção da tela para trazer à tona a textura verbal e visual dos escritos de Shonagon, cuidadosamente caligrafados com caracteres orientais e apresentados em sua materialidade mais concreta. Promovendo a fusão desses escritos com o próprio espaço móvel e desdobrável da tela, o filme transforma o texto em base concreta de todo o conjunto, além de conferir ao objeto livro uma função estrutural na narrativa. Acrescenta-se a isso o uso estratégico das legendas em inglês correspondentes às falas e escritas estrangeiras do filme (foram usadas em torno de sete línguas, com predominância do japonês e do chinês), que acabam adquirindo também, pela força da caligrafia, uma função poética enquanto texto inscrito/traduzido

nas margens da tela. Com isso, o filme acaba por reproduzir em sua própria superfície o jogo babélico que atravessa a história do livro de Shonagon, visto que este não apenas foi escrito em um período no qual a língua chinesa já havia incidido de forma definitiva na constituição da língua escrita japonesa, como também passou, posteriormente, por uma série de adaptações em sua própria estrutura à medida que foi sendo traduzido para as línguas fonéticas do Ocidente.

Pode-se dizer, inclusive, que a noção de tradução enquanto trabalho de transcrição é muito explorada pelo cineasta ao longo da película. Sobretudo porque houve, por parte deste, também o propósito de homenagear o tradutor do livro, Arthur Waley, poeta e orientalista profícuo, que traduziu os principais clássicos da literatura chinesa e japonesa para o inglês, chegando mesmo a influenciar poetas como Pound e T.S.Eliot. Impressionado com a beleza da versão inglesa do livro de Shonagon, Greenaway deu-se a liberdade de fazer do protagonista do filme um tradutor e chamá-lo não necessariamente de Arthur, mas de Jerome, que não por acaso, é o nome do primeiro grande tradutor do mundo cristão, São Jerônimo, que, no sec. IV, reinventou a língua latina para traduzir diretamente do hebraico o Antigo Testamento. Por vias oblíquas, Waley se faz presente na pele do jovem tradutor inglês que, no filme, efetua desvios fundamentais na relação da heroína do filme com sua própria tradição. Como o faz o próprio Greenaway, enquanto tradutor intersemiótico, no trato não só com as versões japonesa e inglesa do livro, mas também com a estética oriental.

Interessante também que Greenaway tenha optado, para a realização de *O livro de cabeceira*, por dialogar precisamente com um texto poético, escrito na forma fragmentária de diário e desprovido de qualquer enredo que pudesse servir como base narrativa de um filme. Com isso, pôde explorar, de maneira mais intensa, o que tal texto oferecia em termos de sugestividade, ritmo, elegância de dicção e visualidade estrutural. E mais: pôde *inventar*

o seu próprio enredo, sem necessariamente ter que abrir mão dos princípios de descontinuidade que o trabalho literário de Shonagon enseja. Como se isso não bastasse, deu-se ainda a liberdade de converter, por vias oblíquas, a própria escritora em protagonista do filme, transfigurando-a em mulher-escritora do final do século XX, que não obstante seu radical envolvimento com o presente, mantém uma viva relação com os rituais familiares e estéticos da antiga tradição oriental, em especial o da caligrafia. A ela atribui, inspirado em alguns dizeres de Shonagon no diário, uma vida que se resume a dois princípios básicos: os prazeres do corpo e os deleites da poesia, experimentados a um só tempo, através do ritual da escrita no corpo (seu e do outro).

Vale lembrar que Sei Shonagon – cujo nome verdadeiro era Nagiko – tem sido considerada por vários estudiosos de literatura oriental a maior poeta japonesa do seu tempo. Como dama da corte da dinastia de Heian, no século X, viveu em uma sociedade ritualizada, que converteu a poesia e, em especial, a caligrafia, em uma verdadeira religião. Dedicou-se, sobretudo, ao registro poético e narrativo de detalhes da vida na corte, a partir de um olhar ao mesmo tempo sofisticado, ingênuo e malicioso. E essa vida, como observou Octavio Paz, no ensaio “Tres momentos sobre la literatura japonesa”, era “um espetáculo, uma cerimônia, um ballet animado e gracioso”, como se a realidade tivesse abolido as leis da gravidade que a sustentavam (Paz, 1986, p.109-110).

Composto de 164 listas de coisas agradáveis, desagradáveis, irritantes, esplêndidas, etc, o diário de Shonagon – precursor de um gênero tipicamente japonês conhecido como *zuihitsu* (escritos ocasionais) –, apresenta também observações sobre plantas, pássaros e insetos, esboços descritivos de pessoas, detalhes sobre os acontecimentos da corte, verbetes de diário íntimo. Tudo isso em uma prosa transparente, ágil, serial. Através dela vemos, como apontou Paz, “um mundo milagrosamente suspenso em si mesmo, perto e distante ao mesmo tempo” (Paz, 1986, p.111). Mundo *up to date*, com os olhos fixos no presente, movido pelo sentimento de

fugacidade das coisas. Completamente distinto do romance *História de Genji*, de autoria de uma outra importante escritora da época, Murasaki Shikubi (considerada por muitos como uma legítima precursora oriental de Marcel Proust e do grande romance francês), o texto de Shonagon evoca – de certa forma – uma atmosfera similar à que também evocou Baudelaire quando recorre à moda para tratar do caráter transitório e circunstancial da modernidade.

Pode-se dizer que Greenaway aproveitou toda essa atmosfera em seu filme, não apenas ao inserir a personagem principal no mundo *up to date* das passarelas da moda e dos centros urbanos de Tóquio e Hong Kong do fim do século XX, mas sobretudo ao potencializar visualmente – através de citações de trechos ou páginas inteiras do diário – as listas líricas e insólitas de Sei Shonagon. Os ideogramas da escrita oriental são apresentados na tela como metáforas vivas, corporais, seja através da já referida reprodução do texto sobre/sob as imagens desdobradas em diferentes planos, seja a partir da exploração da analogia (convertida em imagem concreta) entre corpo e livro, pele e papel. Cabe dizer inclusive que os 13 textos caligrafados pela personagem nos corpos de 13 homens são na verdade *poemas* escritos pelo próprio Peter Greenaway em inglês e reproduzidos no final do roteiro do filme.

Um outro aspecto interessante na forma como o diretor extrai cinematicamente efeitos poéticos do texto diz respeito ao uso da leitura oral de fragmentos e listas do diário de Shonagon. A sonoridade das palavras e as modulações da voz de quem as pronuncia entram no concerto visual das imagens, em conjunção com a dimensão tátil da pele/tela onde estão escritas. Nesse jogo sinestésico, a transitividade do enredo é atravessada e desviada de suas funções imediatas para adquirir uma função explicitamente poética.

Em entrevista concedida na época do lançamento de *O livro de cabeceira*, Greenaway fala de seu empenho em ver se existe uma relação realmente satisfatória entre o que alguns chamam de “primazia do texto” versus “a primazia da imagem”. E completa:

“Na caligrafia asiática, é possível a imagem ser texto e o texto ser imagem ao mesmo tempo. Não seria esta uma boa forma de considerar a reinvenção do cinema? Acredito que o cinema deve ser reinventado. No Ocidente, imagem e texto são separados e pode-se imaginar o cinema como um lugar ideal para se conjugar novamente essas duas noções”. (Greenaway, 2000, p.178)

Assim, ao conjugar em um mesmo espaço 2000 anos de caligrafia oriental com 10 anos de invenção da visualidade computadorizada e um século de vocabulário cinematográfico, Greenaway não mostra apenas que o cinema pode, sem prejuízo de sua própria linguagem, lidar com o texto de outra maneira que não a de simplesmente tomá-lo como um provedor de enredos para ilustração. À feição de outros cineastas como Buñuel, Resnais e Eisenstein, ele evidencia também, através da articulação inventiva entre palavra e imagem, que a tela ainda pode servir de *topos* privilegiado para a manifestação da poesia.

Referências Bibliográficas

Buñuel, Luis (1991) “Cinema: instrumento de poesia”, in Xavier, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, pp. 333-337.

Cañizal, Eduardo Peñuela (1996) “Cinema e poesia”, in Xavier, Ismail *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, pp.353-364.

Epstein, Jean (1991). “O cinema e as letras modernas” / “Bonjour cinema”, in: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, pp. 269-280.

Greenaway, Peter (2000). "Peter Greenaway: an interview (with Lawrence Chua, 1997)", in Gras, Vernon and Gras, Marguerite. *Peter Greenaway: Interviews*. University Press of Mississippi, p. 176-185.

Greenaway, Peter (1996) *The Pillow Book*. Paris: Disvoir.

Grünewald, José Lino (2001). *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das Letras.

Mendes, Murilo (1994) *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Moraes, Vinícius de (2001). *O Cinema de Meus Olhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Paz, Octavio (1986) "Tres momentos de la literatura japonesa" / "El poeta Buñuel", *Las Peras del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 107-135 / pp.183-187.

Xavier, Ismail (1997) "Cinema: revelação e engano", in Novaes, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 367-384.