



HAL
open science

Manuel Antonio Pina entre Rossellini e Shindo: os procedimentos neo-realistas dum regresso à infancia

Paolo Alexandre Nene

► To cite this version:

Paolo Alexandre Nene. Manuel Antonio Pina entre Rossellini e Shindo: os procedimentos neo-realistas dum regresso à infancia. Revista Abril, 2012, POESIA EM DIALOGO, 5 (9), pp.150-164. hal-01414446

HAL Id: hal-01414446

<https://hal.science/hal-01414446>

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Manuel António Pina entre Rossellini e Shindo: os procedimentos neo-realistas dum regresso à infância.

Paolo Néné
Université La Sorbonne Nouvelle – Paris III

RESUMO:

A obra poética de Manuel António Pina distingue-se pela tentativa de atingir a primordialidade (a infância) nos arredores do verbo. A memória afigura-se deste modo como o principal mecanismo capaz de superar a barreira do tempo e assim aproximar o sujeito poético da sua realidade perdida. A poesia de Manuel António Pina pautada pela isotopia do regresso consubstancia na sua totalidade imagens puras dum tempo perdido em muito similares aos planos-sequências do neo-realismo italiano. O presente trabalho tem por objectivo estudar o modo como a imagem fílmica assegura uma ligação cósmica e colectiva muito forte entre o ser e o objecto recordado, tal como o processo de rememoração encetado pelo poeta português, um pouco à maneira dum filme documentário neo-realista.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, cinema, memória.

ABSTRACT:

Manuel António Pina's poetry is characterized by its attempt to join a primordial time (the childhood) until reach the surroundings of the verb. Therefore, memory appears as the main mechanism capable of surmounting the barrier of time and of taking the poetic subject toward its lost reality. Manuel António Pina's poetry, marked by the isotopie of return, is constituted in its enterety by pure images of a lost time, similar to the long takes of the Italian neorealism. This work aims at studying the way the film image provides a cosmic and collective relation between the subject and the recalled object, as well as the process of recollection introduced by the Portuguese poet, in the style of a neorealist documentary movie.

KEY WORDS: poetry, cinema, memory.

E a terra, a infância,
crescem
no seu jardim
aéreo.
Carlos de Oliveira.

Em 1978, Ruy Belo, numa explicação preliminar à segunda edição de *Homens de Palavra[s]*, que mais não parece aliás de que um “reajusto de contas”, na acepção intervencionista, tão característica da escrita do poeta português, tece algumas considerações sobre a influência do cinema na sua escrita poética e em particular na

obra já, aqui, mencionada. Desde logo, Ruy Belo tenta não só exemplificar o modo como o cinema interage com a sua poesia, afirmando que alguns dos seus poemas foram escritos à partir de diapositivos como, também, e sobretudo, enaltece a capacidade da imagem cinematográfica em despertar e depurar a visão: ««No way out», «Vício de matar» e «Esplendor na relva» são poemas onde o cinema me ensinou a ver.» (Belo, 2004, p. 248). Aliás, Ruy Belo dá mesmo a entender que «Ninguém, no futuro, nos perdoará não termos sabido ver, esse verbo que tão importante era já para os gregos» (Belo, 2004, p. 248). Ora, a asserção do poeta português só demonstra quão a poesia é devedora ao cinema no que releva do “ver”. Com efeito, o cinema, de um modo geral, permite uma apreensão directa e uma penetração talvez mais subtil e ingénua do concreto da vida ao invés da poesia cuja escrita precisa, antes de mais, de se erguer num projecto vertical. Daí, talvez, a poesia tanto dever ao cinema que dispõe de uma linguagem imediata e essencialmente concreta: a imagem. Pois bem, a respeito da verticalidade da palavra poética seria interessante notar a reflexão de G. Deleuze, em *Pourparlers*, na tentativa de conceituar a imagem cristal no campo do cinema:

C'est pourquoi la visibilité de l'image devient une lisibilité. Lisible désigne ici l'indépendance des paramètres et la divergence des séries. Il y a aussi un autre aspect, qui rejoint une de nos remarques précédentes. C'est la question de la verticalité. Notre monde optique est en partie conditionné par la nature verticale [...] c'est comme si, au modèle de la fenêtre, se substituait un plan opaque, horizontal ou inclinable, sur lequel des données s'inscrivent. Ce serait cela la lisibilité, qui n'implique pas un langage, mais quelque chose de l'ordre du diagramme. [...] Au cinéma, il se peut que l'écran ne garde qu'une verticalité toute nominale, et fonctionne comme un plan horizontal ou inclinable (Deleuze, 2003, p. 77).

O que nos interessa nesta reflexão, é precisamente o facto de o filósofo francês dar especial enfoque à problemática delineada por Ruy Belo. Assim, compreende-se que

ao dinamizar uma horizontalidade, a imagem cristal consubstancia num tempo crónico uma potência da visão que permite abarcar todos os elementos que se fundem na imagem. Eis a razão pela qual se pode falar numa leitura da imagem, como assevera G. Deleuze. Julgamos ser este o fundamento que leva Ruy Belo a dizer que o cinema o ensinara a ver. No entanto, é importante salientar que G. Deleuze se refere ao conceito de imagem cristal ao tratar da crise da imagem movimento e do conseqüente surgimento da imagem tempo, com o neo-realismo italiano por exemplo, cujo traço distintivo reside numa situação óptica e sonora pura de que falaremos mais adiante. Contudo, será antes mais relevante tentar desvendar o modo como poesia e cinema se diferenciam na apreensão da imagem e por que razão a poesia necessita tanto do cinema para, nas palavras de Ruy Belo, aprender a ver. Para responder a esta questão, temos de voltar ao conceito de poesia enquanto arte do fazer – *poëien* – e aos seus instrumentos: a palavra e mais abrangentemente a linguagem poética. Num curto ensaio em que se interroga sobre se haverá uma linguagem poética, Karlheinz Stierle, depois de passar em revista as teorias sobre a linguagem poética, afirma que o discurso poético, ao contrário do discurso prático, não decorre de uma coerência unilinear, mas sim de uma coerência de pluralidade de contextos simultâneos. O que Barthes já ressaltara, no início dos anos 50, ao falar do “signo de pé” no qual se reúne o conteúdo total do Nome. No entanto, o ensaísta alemão acrescenta à sua primeira distinção o papel da metáfora que por excelência participa do poético. Deste modo, a metáfora, segundo Stierle, enquanto figura da diversificação de contextos, torna-se também numa «figura reflexiva; ela suspende a continuidade do texto, pois é uma relação paradigmática numa cadeia sintagmática e, por isso mesmo, uma relação que ultrapassa a imanência da língua» (Stierle, 2008, p. 35). Com Stierle, regressa-se irremediavelmente à oposição evidenciada no início por G. Deleuze, entre verticalidade e horizontalidade. Mas, esta

incursão, por muito sucinta e redutora que seja, tem o mérito de comprovar uma certa predisposição da poesia para a verticalidade que não favorece a visibilidade. Por conseguinte, poderíamos convir que a palavra poética é uma palavra translata ou translática, como refere Ruy Belo¹. Na base desta leitura, talvez possamos entrever o que Ruy Belo apela de “movimento da palavra”, ou seja, na poesia – e segundo o mesmo Ruy Belo – as palavras surgem livres, isentas de qualquer dependência à língua comum, sempre manejáveis, em constante movimento pelos versos numa relação que, como já salientámos, ultrapassa a imanência da língua. Desde logo, torna-se compreensível a asserção de Ruy Belo ao dizer que o cinema – supostamente na sua forma cristalina ou a imagem tempo tal como ela é conceituada pelo Deleuze – o ensinaria a ver tendo em conta o carácter imediato na apreensão da imagem, ao invés da poesia que precisa irremediavelmente da mediação da linguagem. Porém, a imagem cinematográfica, ao encarnar o real, manifesta, como diria Herberto Helder «modos esferográficos de fazer» (Helder, 1998, p.7). De facto, ao revelar a sua substância poética, a imagem cinematográfica permite uma espécie de êxtase ao projectarmo-nos directamente no objecto dado. Assim, a imagem fílmica assegura uma mediação sem precedentes entre a nossa consciência e os nossos sentimentos mais profundos, mais obscuros que apenas aguardam por um símbolo literalmente interpretável, como nota Herberto Helder².

Esta longa pré-introdução, longe de se afigurar um simples aparte, assevera-se não propriamente necessária mas sim prefiguradora, apontando já para certos pontos da nossa reflexão sobre o estudo da poesia de Manuel António Pina e o modo como a sua poesia se relaciona com o cinema. A referência a Ruy Belo não é meramente ocasional. Pois, não esqueçamos que se trata de uma influência notória e perfeitamente assumida

pelo poeta portuense. Demais, a reflexão de Ruy Belo e a oposição que tecemos entre verticalidade e horizontalidade, recorrendo ao filósofo francês, favorecendo a ideia de que no ver a poesia seria mais devedora à sétima arte do que o inverso; é um pressuposto perfeitamente válido no âmbito do estudo da poesia de Manuel António Pina.

A poesia de Manuel António Pina é marcada pela busca incessante dum regresso ao estado primordial como assinala muito bem Inês Fonseca Santos na sua dissertação de mestrado³. Enquanto ordem perdida, a sua recuperação depende em muito do esforço do poeta em recuperar a infância. Deste modo, a memória afigura-se como um dos principais mecanismos capazes de superar a própria noção de tempo pela sua capacidade de aproximar o sujeito poético da sua realidade passada. Há nesta tentativa de regresso uma espécie de chamamento intemporal ludibriado pela dúvida e a noção de morte que assombram o poeta e o fazem errar. O marasmo que assola o poeta dificulta então o processo de rememoração e a captação dum passado. Nesse panorama, julgamos que o M. A. Pina, pelas múltiplas referências (de várias naturezas) que faz ao cinema, usa do mesmo procedimento de que Ruy Belo; ou seja, recorre à imagem fílmica para dinamizar uma potência do ver. Esse nosso pressentimento não é de todo alheio ao próprio poeta (M. A. Pina) que reconhece que o cinema, tal como outras componentes artísticas, se mescla com a sua poesia:

Mesmo não tendo isso decerto relevância teórica alguma, acho que a minha relação, e a da minha poesia, com alguma pintura e não com outra se estrutura sobretudo, como acontece com o cinema ou com a própria poesia em geral, em termos de consanguinidade e familiaridade. Pasolini é, aliás, um bom exemplo: se sou capaz de repetir de memória (de cor é mais adequado), quase plano por plano, «A Terra vista da Lua», a sua restante obra, talvez com exceção de «O Evangelho segundo Mateus»,

pouco ou nada me diz. Do mesmo modo, a poesia portuguesa do século XX de que me sinto mais próximo é a de Ruy Belo. Falo de algo que há de comum na pintura de Ilda David, em «Boca Bilingue» e em «A Terra vista da Lua» (ou em «A noite de caçador», de Charles Laughton, «Atalante», de Jean Vigo, e todo o Ozu) (Pina, 2008, p. 100).

Neste testemunho sobre poesia e arte visuais, M. A. Pina, tendo iniciado o seu depoimento ao falar da relação entre poesia e pintura, acaba irremediavelmente por se desdobrar sobre o caso do cinema, nomeando uns dos realizadores que exercem alguma influência sobre a sua escrita – assim como a incontornável referência a Ruy Belo. Aliás, numa entrevista, o poeta portuense destaca mesmo uma *borgesiana* definição da sua poesia enquanto espaço de confluências: «”sou todos os livros que li, todas as pessoas que conheci, todos os lugares que visitei, todas as pessoas que amei.” É verdade – agora digo eu» (Pina, 2009, p. 12). Tendo em conta as diversas referências ao mundo do cinema dadas pelo poeta, poderíamos até acrescentar «todos os filmes que vi». O que não alteraria a apreciação de M. A. Pina. Não obstante, é importante tomar nota da inflexão dada pelo poeta ao citar certos nomes do cinema que vêm já evidenciar não só o tipo de cinema que interage com a sua poesia, como também o tipo de imagem. Demais, consideramos que não se trate dum caso isolado. Outro registo dessa filiação ou *familiaridade* com o cinema surge num poema de *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1974), em que M. A. Pina imprime desde logo uma tonalidade neo-realista à sua poesia; tonalidade, esta, que irá percorrer toda a sua obra. No primeiro verso de «Silêncio e escuridão e nada mais», deparamo-nos com o anagrama do título dum filme de Roberto Rossellini, *Roma, Cidade Aberta*, que na versão do poeta português dá «(Amor cidade aberta; lugar comum;)» (Pina, 2001, p. 22). Além de incutir a marca do neo-realismo, esta referência aponta para a grande angústia do poeta a perdição dum tempo áureo que tanto anseia por recuperar. Porém,

nota-se na obra de M. A. Pina um estado de constante dúvida quanto ao caminho capaz de conduzir do lugar imóvel do poema ao lugar da infância, símbolo da primordialidade, em que o eu é ainda uno e a linguagem única e universal. Cabe assim ao poeta ser aquele que deverá conjugar os seus esforços para contrariar uma certa indolência que Inês Fonseca Santos qualifica de «passividade niilista» (Fonseca Santos, 2006, p. 30). Deste modo, o filme de Rossellini funciona, diríamos, como o efeito catalisador da poesia de M. A. Pina. É ele que inicia a partida rumo ao regresso a um lugar *illo tempore*. Aliás, o francês Jean Onimus destaca mesmo esta força motriz da imagem fílmica, como sendo uma das grandes virtudes do cinema:

C'est une erreur de dire et de croire qu'au cinéma les consciences hypnotisées s'endorment. Ce qui s'engourdit, en effet, c'est la faculté intellectuelle, ce que Claudel appelait Animus. Mais alors s'éveille la belle endormie Anima, celle qui ne parle plus jamais parce que nous avons cessé de l'écouter. Une intense activité inconsciente se développe au dessous du niveau habituel et l'on sort d'un tel spectacle étrangement ému et comme rajeuni (Onimus, 1961, p.7).

Já Herberto Helder fala em inebriamento e em beleza. O certo é que, como salienta J. Onimus, o filme, neste caso o de Rossellini, terá suscitado no poeta português essa intensa actividade inconsciente. Achamos aliás que no caso de M. A. Pina se trata duma inconsciência vigiada e perfeitamente sintonizada com os temas recorrentes da sua obra, o que poderia explicar a ressonância do filme do Rossellini. Pois, como nota Rosa Maria Martelo no fluxo das relações temáticas que se tecem entre poesia e cinema, há variadíssimos níveis, já que o cinema activa muitos «elementos de codificação» (Martelo, 2008, p. 188). Nesta perspectiva, a inclusão do título transformado do filme do realizador italiano consubstancia, no âmbito da obra de Pina, a alegoria do lugar utópico: «Amor cidade aberta». Assim sendo, essa cidade aberta – a infância – torna-se

na meta-dimensão ontológica da utopia na poesia de Pina. O anagrama Roma/Amor favorece essa interpretação, tendo em conta a simbologia do amor que marca o desejo, o querer, «a pulsão fundamental do ser, a libido, que leva qualquer existência a realizar-se na acção» (Chevalier/ Gheerbrant, 2000, p. 36). A metamorfose do título do filme de Rossellini, no verso de M. A. Pina, mantém no entanto um claro sinal de abertura e de totalidade que poderíamos considerar similar à intenção do realizador italiano. Com efeito, os títulos dos filmes de Rossellini têm a particularidade de nunca serem tomados ao acaso e *Roma, Città aperta* não remete propriamente para uma leitura realista da cidade de Roma. Rossellini fala antes de abertura porque o seu filme não se debruça apenas sobre a história de Manfredi e de Dom Pietro. Da totalidade que é Roma no filme não fazem parte só os lugares onde se desenrolam a trama narrativa mas também as múltiplas personagens que povoam o filme. Assim, o filme de Rossellini não narra apenas uma história, a história da perseguição a Manfredi, mas é sim um filme cuja unidade de acção se despoleta em micro-histórias. Em algumas entrevistas, o realizador italiano falava até dum estrutura em coro; ou seja dum conjunto de personagens que funcionariam como o arquétipo da cidade de Roma. M. A. Pina adopta o mesmo esquema. Deste modo, a abertura propulsionada pelo título do filme do realizador italiano origina uma espécie de paisagem mental na poesia de M. A. Pina que encontra o seu correlativo objectivo na figuração do jardim, lugar no qual se torna possível recuperar a unidade ontológica perdida. Em «Kindergarten», poema pertencente ao livro *O caminho de casa* (1989), o sujeito poético encontra-se na posição de observante, posição, esta, que nos reenvia para a posição dum espectador face ao ecrã. Aqui, a contemplação das filhas a brincarem no jardim abre os mecanismos da memória «de fora para dentro» (Helder, 2006, p. 138). Neste poema, as filhas revestem o arquétipo da criança ou seja da infância e, ao vê-las num jardim real⁴, o sujeito poético vê-se a si

próprio num sítio vagamente semelhante: «Também eu ou alguém brincou há muito tempo/ em outro jardim, brincando.» (Pina, 2001, p. 147). O valor do gerúndio «brincando», apesar da primeira forma em que aparece o verbo brincar que diz respeito à infância do eu enquanto tempo passado, indica a continuidade da acção, o movimento, e produz o efeito de tentar justapor essa imagem do eu «brincando» à das filhas que «brincam». Consequentemente, esta associação de quadros num mesmo plano remete para as características do plano-sequência. A este propósito, G. Deleuze assevera que as imagens sem ou com pouca profundidade esboçam um plano bastante fluído que não impossibilita a unidade do plano:

Dans un quatrième cas, le plan-séquence (car il y en a beaucoup de sortes) ne comporte plus aucune profondeur, ni de superposition ni d'enfoncement: il rabat au contraire tous les plans spatiaux sur un seul avant-plan qui passe par différents cadres, de telle manière que l'unité du plan renvoie à la parfaite planitude de l'image, tandis que la multiplicité corrélatrice est celle des recadrages. C'était le cas de Dreyer, dans ses plans-séquences analogues à des aplats, et qui nient toute distinction entre différents plans spatiaux, faisant passer le mouvement par une série de recadrages qui se substituent au changement de plans («Ordet», «Gertrud») (Deleuze, 2006, p. 43).

Assim, M. A. Pina recorre a esse subterfúgio cinematográfico para não só activar os mecanismos da memória como também para colocar os dois quadros espaciais num só e mesmo plano, numa mesma imagem. Assim o movimento opera-se no poema através duma série de enquadramentos que estimulam a co-presença das filhas e dum eu brincando. Deste modo, o plano constrói-se em conformidade com o movimento interno da memória do sujeito poético. Este tipo de apropriação de estratégias cinematográficas leva certamente o filósofo francês a dizer que o plano age como a consciência: «étant donné que c'est la conscience qui opère ces divisions et ces réunions, on dira du plan

qu'il agit comme une conscience» (Deleuze, 2006, p. 34). Demais, G. Deleuze refere que o *opsigne* não se encadeando com a acção prolonga-se sim com uma imagem-recordação ou até mesmo uma imagem-sonho. No caso deste poema, a imagem-recordação (o eu que brincou) inscreve-se ainda numa dinâmica «sensori-motrice» tendo em conta que ela distende o tempo, pois recorre a um gerúndio. Logo, o *mnémosinal* (a imagem-recordação) torna-se numa imagem virtual que surge no encadeamento da imagem actual (*o opsigne*) que já não se actualiza porque a imagem óptica actual cristaliza-se com a sua própria imagem virtual, dando origem a uma imagem cristal (o eu brincando ao lado das filhas reais que brincam). Neste ponto, G. Deleuze acrescenta que já não há encadeamento possível, havendo, sim, indistinção entre o real e o imaginário:

C'est un progrès par rapport à l'opsigne : nous avons vu comment le cristal (le hyalosigne) assure le dédoublement de la description, et effectue l'échange dans une image devenue mutuelle, échange de l'actuel et du virtuel, du limpide et de l'opaque, du germe et du milieu. En s'élevant à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, les signes de cristal dépassent toute psychologie du souvenir et du rêve, autant que toute physique de l'action. Ce que nous voyons dans le cristal, ce n'est plus le cours empirique du temps comme succession de présents, ni sa représentation indirecte comme intervalle ou comme tout, c'est sa présentation directe, son dédoublement constitutif en présent qui passe et passé qui se conserve, la stricte contemporanéité du présent avec le passé qu'il sera, du passé avec le présent qu'il a été. C'est le temps en personne qui surgit dans le cristal, et qui ne cesse de recommencer son dédoublement, sans aboutissement, puisque l'échange indiscernable est toujours reconduit et reproduit (Deleuze, 2009, p. 358).

Assim, o movimento inicial do olhar/câmara acaba por consubstanciar, em «Kindergarten», através do percurso memorial, a verdadeira imagem tempo, límpida, visível – uma imagem bi-face, mútua, em que imagem actual e imagem virtual se

confundem e já não se sucedem. Em «Hansaplatz (2)», é possível detectar o mesmo procedimento por translação das partes dum conjunto que se estende no espaço. Contudo, neste poema, a técnica do plano-sequência esbarra na impossibilidade de definir um mesmo espaço: «Em que praça da minha memória/ eu e tudo somos memórias?» (Pina, 2001, p. 119). No entanto, este poema reitera o desejo, muito claro, de justapor dois quadros num só e mesmo plano como em «Kindergarten»: «Onde crianças fora de mim brincam/ com outras crianças reais,» (Pina, 2001, p. 119). Este procedimento de mimetização da câmara é sem dúvida o que mais prevalece na poética de M. A. Pina na tentativa de presentificar a imagem recordada, a infância, como se ainda houvesse a possibilidade de identificação entre o sujeito que recorda e o sujeito recordado. Neste contexto, a imagem fílmica opõe-se, na poética de M. A. Pina, à imagem fotográfica que impossibilita o processo de rememoração e a própria identificação com os retratos: «À minha volta estilhaça-se/ o meu rosto em infinitos espelhos/ e desmoronam-se os meus retratos nas molduras.» (Pina, 2001, p. 162). Aqui, a imagem fixa dos retratos nas molduras configura a perda absoluta dum passado já que a identidade do eu poético não coincide com os próprios eus como comprova a fragmentação do rosto. Por conseguinte, não há identificação possível: «Perdi-vos para sempre» (Pina, 2001, p. 162). Segundo R. Barthes, a fotografia mais do que a imagem fílmica tem o poder de atestar o real, de o certificar na sua «imediatez», numa espécie de emanção directa do seu referente. Assim o teórico francês tenta demonstrar que a fotografia tende a abolir toda e qualquer mediação; o que se traduz num congelamento dos sentidos que por sua vez neutraliza, na poesia de M. A. Pina, a via da rememoração. Por isso, R. Barthes diz da fotografia que ela é *anti-imaginária* e *contra-recordação*: porque não proporciona o vazio tão necessário à rememoração: «La Photographie [...] fait cesser cette résistance: le passé est désormais aussi sûr que le présent, [...]. C'est

l'avènement de la Photographie – et non [...] celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde» (Barthes, 2007, p. 136). Por sua vez, G. Deleuze aborda indirectamente o problema da fotografia ao notar que quando um enunciado se substitui à imagem, confere-se-lhe uma falsa aparência ou seja a imagem fica desprovida do seu carácter mais autêntico, o movimento. A reflexão de G. Deleuze faz aliás apelo ao fundador da semiologia do cinema Christian Metz, em nota de rodapé: «Il est curieux que pour distinguer l'image cinématographique et la photo, Metz n'invoque pas le mouvement, mais la narrativité (I, p. 53 : «passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage».)» (Deleuze, 2009, p. 41). Deste modo, compreende-se melhor a força icónica poderosa da fotografia que ofusca o sujeito poético. Trata-se duma espécie de magnetismo avassalador (repare-se nos «espelhos») que inviabiliza o processo de rememoração e conseqüentemente o regresso à infância na poesia de M. A. Pina. Assim, a fotografia deve ser entendida como *contra-recordação* porque desprovida de movimento, de narratividade e conseqüentemente duma ordem temporal que os poemas de M. A. Pina tentam aproveitar para encetar o processo de rememoração. Ora, a fotografia ao tornar o passado tão certo como o presente, como salienta R. Barthes, favorece uma dialéctica do enrugamento, do envelhecimento, da morte, difícil de contornar para quem, tal como M. A. Pina, tanto anseia por um retorno às veredas da infância, daí o desmoronamento dos retratos. Podemos aliás encontrar ecos desta problemática no poema «A pura luz pensante» em que o poeta parece opor a indiferença das imagens (as fotografias?) à tolerância da matéria metafórica da infância que estará no conjunto da sua obra mais associada a um movimento de abertura, ao lado de fora, ao lado da transcendência «como num filme descolorido» (Pina, 2001, p. 183).

Importa, todavia, regressar ao poema inicial «Silêncio e escuridão e nada mais» que apresenta mais um tópico relevante para este estudo. De facto, o segundo verso – «Edificarei a minha igreja sobre as tuas ruínas», não remete apenas, no nosso entender, para uma citação da Bíblia⁵, mas articula-se, sim, com um símbolo forte do filme de Rossellini: a morte de Pina. Com efeito, M. A. Pina recupera essa cena fundadora do neo-realismo para mais uma vez servir os interesses da sua poética. A sequência da morte de Pina (Anna Magnani) ou mais precisamente o plano-sequência da sua morte, com um travelling filmado como num documentário, é a cena mais importante do filme de Rossellini. M. A. Pina não é indiferente a esta sequência. Daí que o poeta faça coalescer essa imagem trágica na citação bíblica para configurar simbolicamente, com a máxima expressão metafórica, a infância como tempo perdido e a recuperar. O processo de construção desta metáfora segundo Rosa Maria Martelo é especificamente cinematográfico e define-se pela sobreimpressão de duas imagens tal como nós aludimos relativamente ao verso de M. A. Pina. Aliás, esta imagem denota uma certa predisposição barroca na poesia de M. A. Pina, mas dum barroco contido, que marca a consciencialização de que não se pode separar a ilusão da verdade, e daí surge o culto barroco da ruína. Veja-se no poema de M. A. Pina o desmoronamento moral da casa que por sua vez assinala a perda total de referências: «Dentro de casa se instala/ a descomunal traição./ Eu sou aquele que rouba, o marido,/ o caluniador, abri-vos portas de ouro...// Que deus me perdoará os meus erros humanistas?» (Pina, 2001, p. 22). Porém, como salienta Benjamin, a presentificação das ruínas testemunha do milagre da sobrevivência, tal como Marcello, filho de Pina, que assiste à morte da mãe: ou seja a impossibilidade de regressar à primordialidade por excelência, o ventre materno. Assim, M. A. Pina pega nesta sequência fílmica para simbolizar o distanciamento do sujeito poético em relação ao tempo da felicidade primordial. Só deste modo ele poderá activar

o processo de rememoração. A alegoria que a imagem trágica coloca em cena estará também associada a um efeito de contaminação homonímico: Pina (poeta) e Pina (Anna Magnani) a protagonista do filme de Rossellini. Julgamos que o poeta não estaria de todo insensível a esta afinidade de nomes. Para isso, aponta a expressão «lugar comum» que se contrapõe a «Amor cidade aberta» no primeiro verso. Desde de logo, podemos pressupor que com o recurso a esta expressão o poeta exprime que se possa aplicar a qualquer um o destino da heroína do filme e também a ele. Segundo a terminologia mística cristã que arrola o *Dicionário dos Símbolos*, a mãe é também simbolizada pela igreja entendida como comunidade onde os cristãos extraem a vida da graça; encarnação portanto do verbo porque é a Virgem Maria que reveste Cristo da pele humana, força vital universal que dá alento, força. Ora com a morte de Pina, o poeta, através deste segundo verso, manifesta o seu desalento e incapacidade a reagir, pois a morte da mãe aniquila toda e qualquer possibilidade de levar a cabo o seu projecto. Daí que ele (o sujeito poético) tenha que edificar ou construir este regresso à casa da infância sobre as ruínas da mãe. Perfila-se assim uma relação fortemente temática entre a poesia de M. A. Pina e o filme do realizador italiano, embora a referência ao neo-realismo não fique por aqui. De facto, a postura do sujeito poético ao longo da obra de M. A. Pina adopta a atitude das personagens dos filmes neo-realistas em que as personagens ficam imobilizadas pelo terror, incapazes de reagir como salienta G. Deleuze em *Imagem-tempo*:

Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action (Deleuze, 2009, p. 9).

Como já notamos acerca do poema «Silêncio e escuridão e nada mais», o sujeito poético fica totalmente assolado, desamparado, acabando por se tornar num mero espectador. Trata-se aliás duma posição recorrente do sujeito poético que se manifesta na obra de M. A. Pina pelas inúmeras perguntas que inflacionam o grau de sofisticação que acaba por pôr em causa o mundo das convenções, a doxa – tal como o jogo com os deícticos, o recurso à fórmula aforística e o gosto pela sabedoria oriental que conferem também eles uma espécie de atropelamento da própria acção: «e agora ali estavas tu, morta (morta como se/ estivesses morta!), olhando-me em silêncio estendida no asfalto,/ e ninguém perguntava nada e ninguém falava alto!» (Pina, 2001, p. 292). Curiosamente, este excerto assevera-se interessante porque nem só remete para a incapacidade das personagens a reagir como também reenvia para a imagem da morte de Pina através do recurso à éfrase, se bem que neste caso o poeta não exclui a diegese porque aponta para a não reacção, a incredulidade das personagens no filme de Rossellini.

Outra grande referência ao cinema na poesia de M. A. Pina, na linha neo-realista, concentra-se no poema «A Ilha nua» que retranscreve momentos fortes do filme, com o mesmo nome, de Kaneto Shindo. Desta vez, a referência está perfeitamente assinalada, nem só pelo carácter homónimo do título, mas também pelo paratexto: «Depois de ter visto o filme «A Ilha nua» de Kaneto Shindo» (Pina, 2001, p. 53). A relação entre o poema e o filme do realizador nipónico, apesar de ser fortemente temática, é de outra natureza, menos metaforizante e mais descritiva: a *ekphrasis*. É difícil dizer seja o que for sobre o que terá motivado M. A. Pina a escrever este poema, tendo em conta a falta de testemunhos acerca do poema. Achamos no entanto que o filme de Shindo, pelo seu carácter subliminal e simples, terá fascinado o poeta, muito mais que o filme de Rossellini já que o filme de Shindo não regista qualquer diálogo e

possui uma beleza formal fora do comum, um pouco à maneira do que salienta J. Onimus relativamente ao filme do Comandante Jacques-Yves Cousteau, *O Mundo do Silêncio*:

Les spectateurs qui ont aimé *Le monde du silence* ne savaient pas sans doute qu'ils se laissaient fasciner par un rêve très ancien, celui de pénétrer dans la mer ; quand ils ont vu plonger vers les profondeurs glauques, armés de torches qui brûlaient bizarrement dans l'eau, délivrés de la pesanteur, des hommes agiles comme des poissons, les spectateurs ont éprouvé, sans s'en rendre compte, une transe sacrés : ils ont redécouvert les dieux de la mer. Et quand, dans le même film, on leur a montré l'épave hantée de poissons multicolores, tragique présence de la chose humaine perdue dans les brumes bleues de la mort, ils ont subi un autre frisson, leur inconscient a reconnu une autre image millénaire, celle des eaux profondes, symbole de la mort. Ainsi le film de Cousteau a les dimensions d'un grand rêve, il nous ébranle comme un poème (Onimus, 1961, p. 7-8).

A primeira reflexão que nos ocorre, ao ler J. Onimus, é o poema de Alexandre O'Neill «Sigamos O Chernel!» que procede dum modo similar ao de M. A. Pina, assinalando no paratexto as referências do filme de Cousteau. A segunda prende-se com a dimensão onírica que o teórico francês tenta exemplificar ao destacar os momentos fortes do filme do aventureiro francês e que podem enlevar um espectador. A verdade é que a beleza estética e quase muda que transporta *A Ilha nua* não deixa ninguém impassível. Assim, ao explorar o mundo, estes filmes ajudam-nos a explorarmo-nos a nós próprios. A nossa leitura deste problema procede de Ruy Belo e de G. Deleuze que insistem no carácter horizontal da imagem fílmica que potencia uma visibilidade e uma leitura ímpares. Nesta perspectiva, J. Onimus acrescenta ainda que o cinema ensina à multidão a beleza dum mundo que ela cessou de captar. Assim, O filme de Shindo enquadra-se perfeitamente na poética de M. A. Pina e funciona, ao contrário do filme de Rossellini, como uma fonte de re-centramento (pelas inúmeras águas) que figura no

meio de ruínas e de um cenário hostil que não favorece em nada o regresso à primordialidade, o que leva o poeta por momentos a pedir, como no poema «La fenêtre éclairée», «Um espelho, um olhar/ onde me [se] ver;/um silêncio onde escutar/ as minhas [suas] palavras; algo como uma vida para viver.» (Pina, 2001, p. 236). Esta demanda poderia encontrar a sua concreção no visionamento deste filme. Em *A Ilha nua*, Shindo utiliza o plano-sequência, artefacto predilecto do neo-realismo, para dar sentido à sua obra e ritmar o quotidiano duma família japonesa através dum subtil tema musical que ora testemunha a aspereza do trabalho rural ora insufla alegria e tristeza. A família trabalha arduamente, entre incessantes golpes de remo conduzindo-os até à ilha vizinha para buscar a água que regará as suas terras e as incessantes subidas acarretando essa mesma água até ao monte, essa irrigação soando como uma perpétua fatalidade, lembrando a figura de Sísifo. Mas vejamos o poema de M. A. Pina:

animal passageiro a quem já sobra
dentro da boca o susto da viagem
tu que com cuspo aprendes a paisagem
e és o juro que a usurária cobra

animal educado a quem a dor
repete intimamente e habitua
e tão intimamente continua
a breve continência exterior

tu que passas sem pressas sem assombros
e que afogas na sede que te apresa
teu líquido senhor que pesa pesa
nos teus cristóvãos portugueses ombros

tu que com sono a glabra ilha lavras
e com o sonho avidamente a usas
na dura arquitectura das palavras
tu que tudo te dura das palavras (Pina, 2001, p. 53).

Avulta desde logo neste poema o transporte musical que corporiza no seio do poema de M. A. Pina o ruído da cobra (jogando com o duplo sentido das palavras cobrar/cobra no quarto verso, imagem reforçada pela zoomorfização das personagens na

metáfora «animal») que por sua vez remete para o movimento serpenteado das personagens do filme de Shindo. Com efeito, M. A. Pina não fica pela simples descrição da sequência da eterna subida ao cimo do rochedo. O poeta reproduz habilmente os planos do filme de Shindo que se sucedem e se assemelham como um eterno refrão. Repare-se na estrutura do poema: quatro quadras com versos amplos e com uma musicalidade que não é frequente encontrar nos poemas do autor português. O esplendor do filme traduz-se no poema por uma ordem implacável que, pelo recurso à rima não só final como também interna, recria a atmosfera de *A Ilha nua*. O poema de M. A. Pina apresenta uma equivalência física entre o corpo e o signo. A rima torna-se co-extensiva à linguagem numa espécie de semântica prosódica rítmica que transborda o signo pelo corpo, a ordem estrutural, acabando por sobrepor na sequência dos planos a música à visão. É interessante notar como M. A. Pina leva o ritmo ao seu excesso abolindo os intervalos de escrita com palavras carregadas em vogais e sibilantes que mimam nem só os contínuos passos das personagens de Shindo, o vento, as ondas, como também os procedimentos de montagem cinematográfica. É deste modo que M. A. Pina eleva ao estatuto de alegoria a rima, dando a entender que a rima, neste caso, não serve apenas para conferir uma certa musicalidade tal como sublinha Henri Meschonnic: «C'est quand la poésie tire du langage ordinaire toutes ses rimes qu'elle en devient la vérité et la fable.» (Meschonnic, 1989, p. 226).

A relação da poesia de Manuel António Pina com a esfera cinematográfica torna-se particularmente interessante porque o recurso a imagens fílmicas permite desfazer a dúvida e desprender o sujeito poético de uma atrofia do presente assolado pela angústia do tempo que passa, tornando o lugar primordial cada vez mais distante. A verdade é que o cinema, a imagem cinematográfica, a densidade espiritual que obras

tais como a de Ozu, ou de Shindo transportam, mesclando o real com o sonho, não deixam M. A. Pina insensível como já notámos. A força sugestiva de tais imagens assegura uma ligação cósmica entre o ser e o objecto recordado: a infância. Assim, podemos ver como M. A. Pina explora não só a beleza de grandes filmes como também processos discursivos ou técnicos provindos do cinema para descrever os mecanismos da rememoração, com especial enfoque para a mimetização da câmara que permite detectar a melodia do olhar, ensinando a ver como enfatiza Ruy Belo. Na verdade, o filme de Rossellini não implica um grande impacto na correlação dos discursos cinematográficos e poéticos, excepção feita da imagem da morte de Pina cujos ecos encontramos num poema; mas é uma referência que desde logo, e pela sua carga simbólica, confere uma tonalidade neo-realista à poesia de M. A. Pina que perpassa toda a sua obra, condicionando mesmo a atitude dos sujeitos poéticos, inclusive a das personagens literárias de M. A. Pina. Já o filme de Shindo, se bem que se distancie cronologicamente do neo-realismo de cariz italiano, não deixa de se colocar na esteira de um Ozu, que segundo G. Deleuze, é o primeiro a desenvolver no cinema situações ópticas e sonoras puras. Encontra-se deste modo na poesia de M. A. Pina uma miríade de referências cinematográficas sujeitas à mesma imagem tempo, tal como ela é conceptualizada por G. Deleuze. Tais imagens realizam o imaginário no qual tudo se torna possível e, graças a elas a humanidade pode então recriar o mundo tal como o homem o desejaria. São imagens que tentam tecer, na poesia de M. A. Pina, uma relação fraterna com os objectos como o portão, a casa, as rosas... É caso para dizer que se opera na poesia de M. A. Pina um penetração do cinema que conduz às essências, à primordialidade ao contrário da fotografia cuja estrutura estática espacio-temporal conduz à alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris: Les Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 2007.

BELO, Ruy. *Homens de Palavra[s], Todos os Poemas I*. 2ª. Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/ Jupiter, Bouquins, Collection dirigée par Guy Schoeller, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, Collection «Critique», 2006.

_____. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, Collection «Critique», 2009.

FONSECA SANTOS, Inês. *A poesia de Manuel António Pina, O encontro do escritor com o seu silêncio*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 2006.

HELDER, Herberto. *Cinemas. Relâmpago, nº3*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, Outubro de 1998, p. 7-8.

_____. *Photomaton & Vox*. 4ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

MARTELO, Rosa Maria. *Quando a poesia vai ao cinema. Relâmpago, nº23*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, Outubro de 2008, p. 179-195.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*, Lagrasse: Éditions Verdier, 1989.

ONIMUS, Jean. *Cinéma et Poésie. Études Cinématographiques*. Paris: 2º Trimestre, 1961, p. 2-18.

PINA, Manuel António. *Poesia Reunida*. 1ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. *Poesia, Pintura, Cinema. Relâmpago, nº23*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, Outubro de 2008, p. 97-100.

_____. *Toda a verdade sobre os gatos, o cão, o Pooh, e o Pina. Pública* (suplemento do Público). 26 de Janeiro 2009.

STIERLE, Karlheinz. *Existe Uma Linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, Série Quasar, 2008.

¹ Ruy BELO, *Na Senda da Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p 79: «Noutros termos, quer isto dizer que a nossa palavra tem um significado translático, e não original. É uma palavra duas vezes significativa na sua origem. Tem por baixo uma outra palavra.»

² H. Helder, «Cinemas» in *Relâmpago*, nº3, «Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo o prodígio e o prestígio dos objectos

em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente.», p. 7.

³ Inês FONSECA SANTOS, *A poesia de Manuel António Pina, O encontro do escritor com o seu silêncio*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa: Departamento de Literatura Românicas, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 2006.

⁴ O paratexto do poema «Kindergarten» contem a informação da data e do local em que o poema foi escrito: M. A. PINA, *op. cit.*, p147.

⁵ *La Bible*, Paris : Sociéte biblique & Éditions du Cerf, 1989: «Também eu te digo: Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja» (tradução minha) p. 1455.