

**UMA ÚLTIMA CANÇÃO PARA OS OLHOS: A PRESENÇA DO CINEMA NA
POESIA DE AL BERTO**

Inês Pereira Cardoso (UP) ¹

*Tanto os poros facilitam
a queda no alçapão
que um poeta se identifica com um ceio
para desvendar o leite.*
Luiza Neto Jorge

40

RESUMO

A poesia produzida durante o século XX explorara, frequentemente, as potencialidades da imagem e dos processos de intermedialidade, a fim de produzir um discurso que visava a contenção do derramamento lírico. Todavia, o que se revela peculiar na obra de Al Berto é, precisamente, a duplicidade de tradições que convoca. Se, por um lado, a visualidade ocupa um lugar fulcral na sua escrita, por outro, torna-se inegável o tom confessional de muitos dos seus poemas. O presente ensaio foca-se, assim, na compreensão da coexistência entre estes dois vetores e no modo como emergem num discurso onde o cinema é, diretamente, convocado para o espectro poético.

Palavras-Chave: Al Berto. Poesia. Cinema. Imagem. Intermedialidade.

ABSTRACT

Poetry produced in the 20th century frequently explored the potentialities of the image and intermediality processes, in order to produce a discourse designed to contain lyrical expression. However, the peculiarity in Al Berto's work is precisely the duplicity of the traditions it evokes. If, on the one hand, visuality occupies a central place in his writing, on the other the confessional tone of many of his poems is indisputable. This essay focuses on the understanding of a coexistence between these two vectors, and the way in which they result in a discourse whereby cinema is directly brought into the poetic spectrum.

Keywords: Al Berto. Poetry. Cinema. Image. Intermediality.

Já em “Push Here com uma Polaroid”, um dos textos que compõe a sua primeira obra *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, Al Berto estabeleceu como cenário onde inscreve a dualidade vertigem/melancolia, fulcros indubitáveis da sua escrita, o mundo da experiência urbana:

rodei bruscamente a cabeça tentando apagar a vertigem. o vento vasculha os cantos da cidade. não me apetece fumar mais erva. Fecho os olhos apertando as mãos entre as pernas. chuveira. o cabelo cola-se à nuca. os pés incham. abro as mãos. no vazio de cada uma delas escorrega a poeira nocturna da cidade. abro a boca. sufoco com excesso de ar. (AL BERTO, 2005, p. 40)

Com efeito, se é a cidade que abriga a solidão e a abulia do poeta, não podemos negar que é, também, nela que este traça um caminho em busca do “outro” e no qual se configura a proposta de anonimato de um sujeito, notoriamente, errante. Para além disso, esta atenção sobre os lugares urbanos, sobre os *não-lugares*, ou até, por vezes, sobre a natureza em si mesma, constitui um veículo para uma incessante recolha de imagens do mundo circundante.

Todavia, pensar as imagens evocadas por Al Berto do seu quotidiano pressupõe uma coexistência com imagens que remontam ao seu imaginário e, em última instância, à sua memória, conferindo, tanto aos seus poemas como à sua prosa, uma complexa organização de representações, altamente subjetivadas, do real. Neste sentido, Rosa Maria Martelo afirma que o poeta “recorta e combina as imagens que o mundo lhe oferece – e procura nelas a possibilidade de se re-conhecer no acto de se contar” (MARTELO, 2012, p. 94). Tal justifica o interesse, transversal a toda a sua obra, por áreas artísticas que detêm uma forte componente visual, como o cinema, a fotografia e a pintura, que emergem nos seus textos através de um processo de intermedialidade.

Deste modo, podemos desde já afirmar que a importância conferida por Al Berto ao cinema se prende, num primeiro momento, com o facto de a narratividade fílmica lhe permitir contar uma história. Porém, torna-se também possível encontrarmos na sua obra poemas que tematizam o universo cinematográfico ou que, através da adoção de técnicas neste utilizado, o convocam diretamente para o espectro poético.

Atentemos em “Filmagens”, poema contido em *Trabalhos do Olhar*, que mimetiza, de um modo explícito, o ato de filmar e que, ao constituir-se por cinco partes interdependentes, nos remete para a conceção de um roteiro.

O primeiro verso, correspondente à primeira secção do poema, “a paisagem prolonga-se num S de flores azuladas” (AL BERTO, 2005, p. 201), desde logo nos alerta, tal como refere Sérgio Dias Branco, na comunicação *Fotografar, Filmar, Escrever*, para uma ideia de plasticidade da linguagem e para como esse mesmo carácter plástico sustenta uma acentuação da dimensão criativa da escrita. Nas palavras do autor, o verso representa “outra forma de dizer que as letras e as palavras são também matéria plástica e por inventar, que dão forma à geração do humano.” (BRANCO, 2014, p. 5)

Torna-se ainda pertinente relevar as indicações dadas acerca do cenário, no qual se inserem duas personagens e onde se desenrola a ação. Esta caracterização do espaço é-nos apresentada nos versos “ela entra nas ruínas/ junto ao ângulo penumbroso da casa destruída” (AL BERTO, 2005, p. 201).

Por sua vez, a segunda estrofe ocupa-se do encontro entre as duas figuras e apresenta uma panóplia de relações curiosas entre o universo cinematográfico e uma característica crucial da poética de Al Berto, o anonimato, respetivamente. Ao considerarmos o verso “ela recorta-se sobre um fundo de árvores nuas” (AL BERTO, 2005, p. 201), revela-se inegável a intensa carga visual do poema. Efetivamente, a imagem aqui sugerida poderia coincidir, em termos fílmicos, com um plano médio ou americano da personagem feminina. Ademais, a voz de um “alguém” que nos é desconhecido e que retorna na estrofe seguinte mencionada como uma “voz off”, remete para a temática, como já fora mencionado, do anonimato. Rosa Maria Martelo fala-nos, em *Corpo, Velocidade e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto)*, de uma “escrita [que] trabalha sobre a errância e o anonimato na tentativa de construção de um lugar onde seja possível inscrever um nome” (MARTELO, 2001, p. 49). Torna-se assim curioso, tendo em conta a importância crescente que fora atribuída pelo poeta ao corpo, a existência desta voz, despojada de qualquer identidade corpórea, que balança numa dualidade entre presença e ausência. Numa leitura possível, podemos remontar-nos à afirmação de Rimbaud, “j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute” (RIMBAUD, 2007, p. 250), a fim de a pensarmos enquanto dimensão do imaginário ou da memória, que finaliza a estrofe dizendo-nos “não tenhas medo/ somos apenas actores dum sonho paralelo à paisagem” (AL BERTO, 2005, p. 201).

Observamos também a alusão ao universo onírico num outro poema, “Incitação à Fuga”, que igualmente estabelece uma relação direta com o cinema, através do processo de montagem que concretiza:

num plano recuado do sonho erguem-se os brinquedos de areia
ele estica os braços, mas não consegue o abraço das margens do rio talhado à
faca
há sempre um rio no fundo de cada sonho
uma planície líquida por trás de cada retrato
depois, ele feneceu ao anoitecer
porque é a essa hora que morrem as árvores, e surgem as dádivas da água na
carne dos cactos
refulgem corações escavados no cimento das casas (AL BERTO, 2005,
p.197)

A quarta e última estrofe da primeira parte de “Filmagens” termina, então, com o afastamento da entidade masculina, permanecendo apenas a personagem feminina no plano, como se verifica na leitura do último verso “apenas a objectiva da câmara continua a segui-la” (AL BERTO, 2005, p. 201). Inscreve-se, assim, uma sensação de silêncio que dará lugar a um novo segmento do roteiro, no qual se manterá, porém, a casa em ruínas como espaço da ação.

Numa proposta de análise da segunda parte desta composição poética, torna-se interessante debruçarmo-nos sobre os versos “o mar avista-se mas não será filmado/ a casa em ruínas e os actores/ são os únicos elementos do plano” (AL BERTO, 2005, p. 202). Evidentemente, a revisitação da obra *A Imagem-Movimento* permite-nos estabelecer contacto entre estes versos e a seguinte afirmação de Gilles Deleuze:

Num caso, o fora-de-campo designa o que existe algures, ao lado ou à volta; no outro caso, o fora-de-campo manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que «insiste» ou «subsiste», um Algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, estes dois aspectos do fora-de-campo misturam-se constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como sistema fechado, podemos dizer que um aspecto prevalece sobre o outro consoante a natureza do «fio». Quanto mais grosso é o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o fora-de-campo realiza a sua primeira função, que é acrescentar espaço ao espaço (DELEUZE, 2009, p. 37)

Factualmente, num primeiro momento, não sabemos se este “mar” para que o poema alude chegará a aparecer, ou se apenas permanecerá como uma imagem inexistente, que nos é revelada pelo poeta com o intuito de se estabelecer como uma presença oculta na nossa leitura. Porém, não podemos negar que estes versos se constituem, a par de outros, como uma das passagens na qual se manifesta, mais explicitamente, a tematização do universo cinematográfico.

Seguidamente, o poeta apresenta-nos uma sucessão de imagens que, pela visualidade corpórea que declaram, proporcionam ao leitor a impressão de uma possível tangibilidade:

ele caminha curvado e tacteia o musgo
ela olha-o deslumbrada
os dedos afiados entram nas brechas das pedras
exploram o interior das plantas
recolhem tesouros de seiva e bichos molhados
aproximam-se um do outro lentamente
as mãos enchem-se de papoulas tranquilas
eles olham-se mas não se vêem

cruzam-se rapidamente e tudo em redor se fecha
sobre eles (AL BERTO, 2005, p. 202)

Uma vez mais, torna-se pertinente remontarmo-nos a uma afirmação de Gilles Deleuze, esclarecedora da inseparabilidade do quadro de duas tendências, a rarefação e a saturação, respetivamente:

Mas, de ambos os lados, rarefacção ou saturação, o quadro mostra-nos assim que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível como visível. O quadro tem como função implícita registar informações não apenas sonoras mas visuais. Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la, porque lhe avaliamos tão mal a rarefacção como a saturação. (DELEUZE, 2009, p. 30)

Indubitavelmente, o poema emerge agora afastado do universo imaginário proposto no primeiro segmento, talhando-se, neste momento, por uma escrita do corpo. Na realidade, podemos afirmar que tal fator origina um encadeamento de imagens que, em última instância, confere um teor simbolicamente erótico aos movimentos do ator. Já nas palavras de Rosa Maria Martelo, “Al Berto escreveu sempre corpo a corpo. Contou-nos sobre a errância e a nudez dos corpos sem nome que apenas o amor saberia nomear” (MARTELO, 2012, p. 99). Efetivamente, a ausência de nominalização, quer dos atores, quer das possíveis personagens que estes possam estar a interpretar, transporta-nos, precisamente, para esse mundo de corpos desconhecidos e deambulantes, que se sublinha, aliás, no verso “eles olham-se mas não se vêem” (AL BERTO, 2005, p. 202).

Não deixa também de ser interessante, ainda no contexto desta segunda parte que constitui o poema, relevar a mimetização de um processo de montagem na última estrofe. Se o primeiro verso, “dois insectos encontram-se na espiral do voo” (AL BERTO, 2005, p. 202), nos pode remeter, eventualmente, para a visualização de um plano de pormenor, o segundo expõe, declaradamente, “a boca dela em grande plano” (AL BERTO, 2005, p. 202). Ora, o que se manifesta verdadeiramente curioso na combinação destas duas imagens é a iminente sugestão de um *raccord*. No fundo, tal como nos explica Gilles Deleuze, encontramos-nos perante uma “operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indirecta, já que é inferida das imagens-movimento e das suas relações” (DELEUZE, 2009, p. 53).

Perante a imutabilidade que caracteriza o terceiro segmento do poema, revela-se importante destacarmos alguns aspetos que nos são apresentados na terceira estrofe:

ela diz:

há a possibilidade de reter um pouco de água na boca
uma serpente ferosa amolga a erva interrompendo o monólogo
extinguem-se as estrelas é tarde
a noite consome-se velocíssima (AL BERTO, 2005, p. 203)

Como atenta, novamente, Sérgio Dias Branco (2014, p. 6), a evocação da serpente poderá servir de veículo para transportar o leitor, por breves momentos, para um contexto de natureza edénica. Irrevogavelmente, a visão do jardim, que interrompe o monólogo da atriz que, neste contexto, poderia sugerir uma busca de conhecimento, contrasta drasticamente com o plano anteriormente apresentado: “nas vertentes da colina lateja/ um pequeno cemitério de automóveis/ utilizável num próximo filme” (AL BERTO, 2005, p. 203).

Para além disso, esta noite, que se consome “velocíssima”, dará lugar a uma manhã serena, onde a paisagem parece retornar à sua reconfiguração habitual, tendo os corpos nela já se dissolvido. Com efeito, a velocidade manifesta-se, como em toda a obra de Al Berto, “antropofágica: devora o contorno humano dos seres e dos lugares. Ficam os corpos sem nome, desabitados e sem habitação, errantes, quase sempre desencontrados em encontros demasiado rápidos” (MARTELO, 2001, p. 45).

O cromatismo excepcional de que é dotada a quarta parte de “Filmagens”, que pretende dar-nos a visualizar um crepúsculo quase demolidor, no qual as personagens parecem dissolver-se, cria no leitor uma impressão clara de estar a assistir a esta projecção de imagens numa sala de cinema:

o lugar é agreste
manchado de mil amarelos em expansão vermelhos
as veredas abrem-se húmidas
quando o sol está a pique e fere tudo o que se move

eles caminham na direcção das ruínas lado a lado
de costas para o olho da câmara
descrevem um longo movimento circular
por hoje chega
basta-nos filmar o crepúsculo (AL BERTO, 2005, p. 204)

Torna-se interessante verificar, apesar de nos encontrarmos perante um excerto que nos transporta a nós, enquanto leitores ou espetadores, para a experiência de visionamento deste poema-filme, que Al Berto tematizara também, em dado momento da sua obra, a própria ida do sujeito ao cinema, espaço simultaneamente caracterizador e catártico da angústia da realidade urbana, como se verifica nos versos que inauguram o poema “Engate”, inserido na obra *Horto de Incêndio*:

é uma ameaça encontrar-te à esquina das ruas
rente aos grandes cinemas do mar
como se fosses o espelho côncavo de feira
onde posso mergulhar e renegar-me (AL BERTO, 2005, p. 619)

Talvez involuntária, mas também bastante curiosa, se revela a persistência numa conceção geométrica de determinados movimentos das figuras que emergem nos poemas, conferindo-lhes um cariz expressamente visual. Referimo-nos, naturalmente, ao ponto de contacto que se pode estabelecer entre os versos “de costas para o olho da câmara/ descrevem um longo movimento circular” (AL BERTO, 2005, p. 204) e “se fizeres um movimento de farol com o cigarro/ eu – que vou passar – tudo verei” (AL BERTO, 2005, p. 609).

Por fim, resta-nos considerar a quinta e última parte que estrutura o poema, que inicia com um murmúrio que nos diz “deixemos o sonho para quando os corpos se perderem/ no excesso das imagens ou na sua imitação” (AL BERTO, 2005, p. 205). Não há dúvida de que, quer no encontro físico com o “outro”, quer numa ação nostálgica de introspeção, o mundo, na sua dimensão real ou imaginária, constitui-se sempre por imagens. Assim, se este “excesso” nos remete para uma contaminação imagética vertiginosa, a “imitação” transporta-nos para uma recolha tranquila de imagens recordadas. De facto, o próprio sujeito poético afirma, já na estrofe seguinte, que “a memória poderá reconstruir tudo a partir das imagens/ e do intenso cheiro a mato” (AL BERTO, 2005, p. 205), relevando a importância de uma dimensão sensorial do texto.

Um processo similar pode ser descortinado através da leitura do poema “Parece que Lucrécio dizia...”, texto que também remete diretamente para o universo cinematográfico e que condensa, de forma exímia, a importância atribuída por Al Berto não só ao mundo imagético, mas também à dimensão confessional da sua poética, metaforizada na terceira estrofe como “um filme mudo”:

bebo, apetece-me gritar no horizonte do meu filme mudo
embriagado e desfeito, olho
aves irradiando luz, cordas encerradas pela transpiração das mãos
as vozes dos homens numa rebentação distante da ressaca
as vozes dos homens puxando os barcos: *só o mar das outras terras é que é
belo* (AL BERTO, 2005, p. 168)

Se atentarmos, ainda, nos versos que findam esta composição poética, “um gravador esquecido/ regista os passos que se afastam devagar/ não sabemos ao certo para onde” (AL BERTO, 2005, p. 205), confirmamos que não existe, por parte do poeta, qualquer tipo de intenção eufrástica, já que o poema se estabelece, aos nossos olhos, como uma proposta fílmica em si. Como releva Sérgio Dias Branco, aquando do final da sua leitura, “Não conhecemos os limites da realidade que faz o filme nem da realidade que é feita pelo filme” (BRANCO, 2014, p. 6).

Ao termos em conta que, partindo de uma ação de modernidade, a poesia produzida durante o século XX pusera, sistematicamente, a imagem e os processos de intermedialidade ao serviço da produção de um discurso que visava a contenção do derramamento lírico, compreendemos, necessariamente, que a obra de Al Berto se revela peculiar pela duplicidade de tradições que convoca. Se, como já se pôde verificar, a visualidade detém um papel fulcral na escrita do poeta, o certo é que não podemos negar o tom altamente confessional e, por vezes, até autobiográfico de muitos dos seus textos.

Deste modo, resta-nos então afirmar que se é “através do corpo que o sujeito se reconhece como tal, ou seja, é através da exterioridade do corpo que toma consciência da sua interioridade” (CASTRO, 2005, p. 42), então será através das imagens, recolhidas por um espírito nómada e pela convocação de outras artes, que o poeta conjuga, nas palavras de Rosa Maria Martelo, “experiência vivida e ficção; lirismo e narratividade; (...) velocidade e contemplação, despojamento e acumulação, narcisismo e alteridade; furor e melancolia; luz e sombra.” (MARTELO, 2012, p. 90)

REFERÊNCIAS

AL BERTO. *Horto de Incêndio*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

_____. *Trabalhos do Olhar*. Lisboa: Contexto, 1982.

_____. *O Medo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

BRANCO, Sérgio Dias. Fotografar, Filmar, Escrever. *Revista Alma Azul*, Coimbra, n. 10, p. 6-13, 2014. Disponível em: <http://www.academia.edu/9955818/Fotografar_Filmar_Escrever>. Acesso em: 16 jan. 2015.

CASTRO, Maria David Neves Dias de. *Auto-retrato e Construção da Subjectividade na Poesia de Al Berto*. Porto: UP, 2005. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) Universidade do Porto.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, Velocidade e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto). *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 3/4, p. 44-59, 2001.

_____. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2007.

NOTAS

¹ Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas, no plano bidisciplinar de Português/Inglês, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Frequenta, atualmente, na mesma instituição, o último ano do Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes, no ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais.