

THE CINEMA OF POETRY

Maria Irene Aparício (NOVA-FCSH/IFILNOVA)

P. Adams Sitney. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 276 pp. ISBN: 97801980658.

Em *The Cinema of Poetry* (2015), P. Adams Sitney—autor de obras como *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* (2002); *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* (2008) ou *Vital Crises in Italian Cinema: iconography, stylistics, politics* (2013)—, começa por assumir, no prefácio, que a obra configura uma “revisitação de temas relacionados com a montagem na modernidade” (ix). Quer isto dizer: estão em foco teorias, cineastas e práticas do cinema que marcaram o século XX, nomeadamente, e em primeira linha, Piero Paolo Pasolini (1922-1975) e a sua visão poética do cinema; Ingmar Bergman (1918-2007); Andrei Tarkovsky (1932-1986) e Stan Brakhage (1933-2003) para citar, desde já, apenas alguns.

Neste contexto, *The Cinema of Poetry* é uma obra organizada em duas partes dedicadas, respectivamente, às temáticas “Poetry and the Narrative Cinema in Europe” e “Poetry and the American Avant-Garde Cinema”, num total de nove capítulos através dos quais o autor reflecte sobre as relações Cinema-Poesia e, em particular, sobre a dimensão poética dos filmes dos cineastas supracitados, entre outros.

Na Introdução, subtitulada “An Autobiography of Enthusiasms”, Sitney sublinha o seu fascínio constante, desde a adolescência nos anos 60, pelas formas poéticas do cinema, em paralelo com o seu interesse pela piscanálise, recordando a emergência de obras cinematográficas de vanguarda, em particular o filme experimental, e o debate em torno das designações “cine-poem” ou “film-poem”. Recorda, ainda, a sociedade *Cinema 16*, fundada em Nova York pelo historiador e cineasta de ascendência austríaca Amos Vogel¹ nos anos 40, perscrutora de um movimento artístico associado a críticos e criadores como Maya Deren (1917-1961), Parker Tyler (1904-1974), Willard Maas (1906-1971) ou Dylan Thomas (1914-1953). É a partir desta contextualização que Sitney procura resgatar a noção de “cinema poético” enquanto fenómeno histórico com dimensão política, uma forma retórica que observa, também, em filmes contemporâneos de Antonioni, Olmi, Bertolucci e Godard, entre outros.

Mapeando um certo “cinema da poesia” na Europa, Sitney refere Pasolini, logo no início da primeira parte, destacando o controverso ensaio do cineasta “Il cinema di poesia” (1965)² e outros que se seguem, enquanto posicionamento teórico e político face à questão do cinema como arte. Recorde-se que Pasolini afirma então que “o cinema comunica”,³ configurando um sistema de signos visuais, e associa essa forma de comunicar ao gesto que acompanha a fala ou a palavra; “uma palavra seguida de um gesto tem um sentido, seguida de um gesto diferente tem outro sentido”.⁴ De resto, Pasolini reconhece a complexidade e a liberdade do acto cinematográfico ao afirmar: “Não existe um dicionário das imagens. Não há imagens classificadas e prontas a ser usadas. Ainda assim, se quiséssemos imaginar tal coisa, deveríamos imaginar um *diccionario infinito*, tal como permanece infinito o dicionário das *palavras possíveis*.” O autor de cinema não tem um dicionário, mas infinitas possibilidades”.⁵ Este nosso breve desvio pela escrita de Pasolini permite-nos compreender, se não toda a controvérsia do seu texto⁶ analisado por Sitney—o autor fala também de contradição—, pelo menos o modo como o cineasta inscreve o cinema na esfera da poesia que, por sua vez, prima pelo imbricamento das múltiplas dimensões da imaginação, da memória, do sonho e da realidade. A outro nível, é este “tecer” do cinema que Pasolini pratica e assinala como “discurso indirecto livre—uma forma de “consciência sociológica” (p. 17) que permite ao cineasta “expressar uma interpretação particular do mundo” (p. 22). Esta é a questão que terá levado Sitney a convocar a estética, na afirmação do filósofo idealista italiano, Benedetto Croce (1866-1952) segundo a qual “toda a arte [...] é *essencialmente poesia*” (Croce apud Sitney, p. 17), trazendo também à sua análise do problema pasoliniano, a herança de outros autores como Friedrich Schlegel (1772-1829), György Lukács (1885-1971) ou Martin Heidegger (1889-1976) que, de algum modo, reflectiram sobre as questões da poesia e da expressão, nomeadamente enquanto categorias ontológicas. Sitney sublinha, ainda, o modo como a dimensão onírica do cinema postulada por Pasolini se reflecte nas obras emergentes do surrealismo (e.g. Buñuel/Dali, etc.), essencialmente através de uma prática da montagem, e assinala o culminar da controversa teoria de Pasolini—a ideia do cinema como “la lingua scritta dell’azione”—uma “língua escrita da realidade” (p. 20)—, paradoxalmente ligada a uma formulação poética que é, num certo sentido, também abstracção.

Em suma, Sitney introduz com maestria a sua temática do “cinema de poesia” através de um primoroso comentário crítico ao ensaio seminal de Pasolini, o qual se revela abso-

lutamente essencial à compreensão, quer da própria obra cinematográfica do cineasta, quer de outras obras que partilham elementos de carácter poético e filosófico, e que permitam ao(s) filme(s) assumir(em) ou não, estilisticamente (e não linguisticamente), o POV equivalente ao monólogo interior, um “olho/eu” poético, como é o caso de *Il deserto rosso* (*O Deserto Vermelho*, 1964), e outras obras do cinema italiano igualmente aqui citadas (e.g. Bertolucci, Rossellini, Olmi, etc.). Ou ainda Godard, Bergman, Chaplin e Mizoguchi, que Pasolini identifica como autores-chave de filmes-poema. É importante referir que, neste capítulo, Sitney imbrica o seu próprio discurso no discurso de Pasolini, aprofundando as questões propostas através de um exercício de *découpage* de algumas sequências dos filmes, justamente para levar o leitor a compreender a relação entre a montagem e uma “tradição técnica/estilística do ‘cinema de poesia’” (p. 32). No seguimento desta reflexão, o filme *Ménilmontant* (1926) é ponto de partida para uma outra aproximação à temática do livro, sob a égide do “ponto de vista indirecto livre”, assim designado por analogia com a expressão literária de “discurso indirecto livre”. Sitney afirma ser este um dos exemplos primos da era do cinema mudo, para o designado “cinema de poesia”, embora assinale as reticências de Richard Abel que considera evidente a influência dos filmes *La Roue* (1923), *Le Brasier ardent* (1923) e *Coeur fidèle* (1923) que precedem o filme de Kirsanoff. Na verdade, estamos aqui perante filmes que se enquadram nas designadas primeiras vanguardas, nomeadamente a Escola Francesa, sob o signo do impressionismo, movimento ao qual Kirsanoff é frequentemente associado, e que tem vastas afinidades com o surrealismo e o experimentalismo, justificando, portanto, um enquadramento mais vasto do filme numa eventual “linha genealógica” do “cinema de poesia”, com ligações implícitas e possíveis também com outras vanguardas. Este é, de resto, um exercício que Sitney desenvolve, convocando outras obras, entre as quais *Chelovek's Kinoapparotom* (*O Homem da Câmara de Filmar*, 1929) e *Der Letzte Man* (*O Último dos Homens*, 1924), por exemplo. Na análise é, mais uma vez, destacada a prática da montagem pela qual Dimitri Kirsanoff (1899-1957) estrutura o seu filme, articulando perspectivas psicológicas com estratégias narrativas ambivalentes.

Mas é com os capítulos sobre a “cena primordial” de Ingmar Bergman (1918-2007) e o “conceito de poesia” em Andrei Tarkovsky (1932-1986) que Sitney procura estabelecer a ligação entre a proposta teórica de Pasolini e a prática efectiva de um cinema com uma dupla dimensão: a) o filme visível, que é facilmente percebido pelo espectador comum; e b) o outro, que se oculta na dobra, e que obedece à pura expressão do seu autor,

um “duplo”, filme não realizado, “subterrâneo” (p. 42). *Persona* (Ingmar Bergman, Suécia, 1966) é um dos filmes que—à revelia da Psicanálise—instaura níveis de (in)consciência que projectam imagens que são, por sua vez, projectados por elas. Porque as imagens deste filme não são todas visíveis, embora muitas delas—irrupções do inconsciente—sejam desencadeadas justamente pelos dispositivos cinematográfico ou fotográfico; veja-se o enigmático efeito da fotografia do holocausto que só alguns espectadores conseguem perceber e decodificar... Sitney sublinha que o esquema da cena primordial de *Persona* repete-se noutros filmes de Bergman - desde logo em *Fängelse (Prisão, 1949)* ou *Tystnaden (O Silêncio, 1963)*. E num périplo por outras obras do cineasta, incluindo a sua primeira autobiografia escrita, *Lanterna Mágica* (Stockholm: Norstedts Förlag, 1987), o autor procura desvelar os meandros dessa “cena primordial” que conjuga “teatro, cinema e contos de fadas” (p. 46) num evidente processo de revelação das fontes edípicas que subjazem à criação dos seus filmes. Neste ponto, *Marnie* (1964) e *Il deserto rosso* são filmes que surgem como exemplos similares, mas agora associados ao processo criativo da cor, também ele iluminado pela teoria da psicanálise dos contos de fadas de Bruno Bettelheim (1903-1990) que, obviamente, sugere “formas de encantamento” e de “educação das emoções”, a que o cinema destes autores não é totalmente alheio. De salientar, ainda, a afirmação de Sitney sobre o semi-autobiográfico *Fanny och Alexander (Fanny e Alexandre, 1982)*, e o modo como, através dele, Bergman realiza um primoroso exercício de “transformação da cena primordial dos seus primeiros dramas numa [magistral] tragicomédia” (p. 52), com destaque para a questão do adultério como matéria comédica. Da fantasia à realidade, do cinema à vida, são movimentos desvelados pelas análises de Sitney que conclui o capítulo com a seguinte afirmação: “Deste modo, a fase crucial da educação deste rapaz [Alexander] assombrado [pelo passado] termina com um artefacto estético que corresponde à intensa experiência da magia da sua mente. E a frase que Helena não lê, prefigura a formulação de Pasolini de ‘pontos de vista indirectos’” (p. 65).

Quanto a Andrei Tarkovsky e o seu conceito de poesia, o autor percorre filmes como *Zerkalo (O Espelho, 1974)* *Stalker (1979)*, *Nostalghia (Nostalgia, 1983)* mas também *Ivanovo detstvo (A Infância de Ivan, 1962)*, etc., contextualizados pela obra escrita do cineasta—*Esculpir o Tempo (1986)*—, onde proliferam as referências à poesia, quer de seu pai, Arseny Tarkovsky (1907-1989), quer de outros poetas de renome (e.g. Valéry, Pasternak, Shakespeare, etc.) entre diversos autores tributários de uma escrita poética. Relembramos a afirmação de Tarkovsky: “quando falo de poesia não penso nela como um género. A poesia é

uma consciência do mundo, um modo particular de nos relacionarmos com a realidade. Neste sentido, a poesia é uma filosofia que guia o homem ao longo da sua vida”.⁷ Também neste capítulo, Sitney desenvolve uma análise dos filmes de Tarkovsky, procurando encontrar essa temática universal, a representação de um “Eu” poético que, segundo o autor, “permanece um delicado problema estético” (p. 75) para Tarkovsky, na medida em que essa primeira pessoa dos seus filmes não coincide nunca com uma qualquer história individual. Ousamos nós propor que é, justamente, no tratamento do tempo como memória—tratamento esse devedor do processo de montagem—, que Tarkovsky alcança uma entre-imagem, poética e filosófica, que cruza a teoria de Pasolini, e que permite justificar os seus filmes não como referentes estritamente autobiográficos—isto é, de algum modo, “históricos”—, mas como cine-poemas.

Na segunda parte do livro, Adams Sitney desenvolve uma análise do cinema americano de vanguarda posicionando-o no contexto da teoria de Pasolini, como forma específica de uma temporalidade, em referência directa a outro dos textos seminais de Pasolini, “Observações sobre o Plano Sequência” (1967). E, neste ponto, é preciso esclarecer que “Observações...” estabelece uma teoria da montagem pasoliniana alicerçada numa ideia de narrativa que permite instaurar, justamente, um ponto de vista poético, mas em última instância também político.⁸ Nesta segunda parte, Sitney socorre-se do texto de Gilles Deleuze, *L’Image-Temps. Cinéma 2* (1985) explicitando que são os textos de Pasolini, entre eles os supramencionados, que suportam a teoria deleuziana de uma viragem do cinema, da imagem-movimento para a imagem-tempo (p. 103). De resto, o capítulo—tal como todo o livro—é de tal forma denso que se torna difícil mapear aqui todas as questões suscitadas pelas práticas da montagem das vanguardas europeias ou americanas, quando olhadas à luz de uma relação entre cinema e poesia⁹. Sitney destaca a questão da “dialéctica da experiência” nos trabalhos do artista e cineasta americano Joseph Cornell (1903-1972). Segundo o autor, todas as obras de Cornell “falam de uma mediação estética da experiência” (p. 113). Por exemplo, em *Monsieur Phot* (Mixed Media, 1933), “Cornell dramatiza as diferenças entre a ilusão de um movimento natural num filme convencional e a estilização da dança” (p. 115) apresentada no epílogo do seu próprio trabalho, enfatizando, deste modo, quer a relação entre filme e dança, quer as ligações poéticas da arte—e em particular da sua dimensão cinemática—, ao gesto, e a uma “poética e evocativa linguagem” (p. 118) que releva do fragmento, e, depois, da montagem enquanto processo original de reorgani-

zação que contrasta com a fluidez mandatária da montagem Hollywoodeana. Quase a terminar este capítulo, Sitney sublinha a influência do trabalho artístico de Cornell nas práticas de Stan Brakhage (1933-2003), Jonas Mekas (1922-2019), e Ken Jobs (1933-), entre outros, cujas obras vão sendo referenciadas ou analisadas ao longo do livro.

Lawrence Jordan (1934-) no campo do cinema de animação; Nathaniel Dorsky (1943-)¹⁰ e Jerome Hiler (1943-); e, finalmente, Gregory Markopoulos (1928-1992) são artistas em cujas obras cinemáticas, Adams Sitney encontra esse “revelador conceito de poesia e puro cinema” (p. 215) que o autor desvela na teoria de Pasolini. Esta é, portanto, uma leitura obrigatória para todos os que pretendam defender, refutar ou simplesmente compreender a complexidade da dimensão poética do cinema das vanguardas, ontem, como hoje.

1. Amos Vogel (1921-2012) é, de resto, autor de uma obra, também ela considerada paradigmática, sob o título *Film as Subversive Art* (1974), texto no qual reflecte de forma controversa sobre algumas das temáticas essenciais do cinema (e.g. a montagem, a narrativa, o tempo e o espaço, mas também o terceiro cinema ou o cinema nazi, etc.) a partir de um *corpus* de várias centenas de filmes.

2. O texto que, tal como Sitney indica, foi lido pela primeira vez no âmbito de uma mesa redonda sobre o tema “Crítica e Cinema Novo”, em 31 de Maio de 1965, durante a 1ª Mostra Internazionale di Nuovo Cinema, em Pesaro (Itália), viria a ser publicado pela revista *Cahiers du Cinéma*, nº 171, em Outubro desse mesmo ano.

3. Pier Paolo Pasolini, “Le cinéma de poésie”, *Cahiers du cinéma* 171 (1965): 55-66, 55 (tradução minha).

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Assinala-se, sobretudo, a diferença entre uma ideia de “cinema como impressão da realidade” postulada por Christian Metz (1931-1993) e a proposta pasoliniana de cinema como “língua escrita da realidade.”.

7. Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, trad. Kitty Hunter-Blair (Austin: University of Texas Press, 1989), 2. (tradução nossa).

8. Sobre esta questão, veja-se o artigo do crítico de cinema Christopher Orr, “The Politics of Film Form: Observations on Pasolini’s Theory and Practice”, *Film Criticism* 15, no. 2 (1991): 38-46.

9. Recorde-se, aliás, que esta temática estava já inscrita na génese deste cinema, tal como Sitney sublinha ao referir o Symposium organizado pela *Cinema 16*, sob o tema “Poetry and Film”, em 28 de Outubro de 1953. (cf. p. 107).

10. P. Adams Sitney assinou, de resto, um artigo a propósito do trabalho de Dorsky sob o título “Tone Poems. On the Films of Nathaniel Dorsky”, publicado em Novembro de 2007 na *Artforum*.