

A PERCEÇÃO VERTIGINOSA: IMAGENS ARTÍSTICAS A PARTIR DA RELAÇÃO CINEMA-PAISAGEM-POESIA

André Carneiro Ramos

UERJ

RESUMO:

O propósito deste ensaio é correlacionar o filme *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, com o poema “Fotograma” (2008), de Luís Quintais, tratando justamente da relação cinema-paisagem-poesia. Segundo Gombrich (1965), imagens artísticas gerariam memórias no espectador, alternando um diálogo possível entre a ideia de representação e ato simbólico. Tal paradoxo se aproximaria da questão proposta por Didi-Huberman (1998), sobre toda imagem reverberar uma crítica que, em si mesma, revelar-se-ia aurática, como a própria arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura Portuguesa; cinema; paisagem; poesia; contemporaneidade.

ABSTRACT:

The purpose of this test is to correlate the film *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1998), Marcelo Masagão, with the poem “Fotograma” (2008), Luís Quintais, dealing specifically with the relation cinema-landscape-poetry. According to Gombrich (1965), recollections generate artistic images in the viewer, alternating a possible dialogue between the idea of representation and symbolic act. This paradox would approach the question proposed by Didi-Huberman (1998), on the whole image reverberate a criticism which, in itself, would prove auratic as the art itself.

KEYWORDS:

Portuguese Literature; cinema; landscape; poetry; contemporary.

Esta coluna
de sílabas mais firmes,
esta chama
no vértice das dunas
fulgurando
apenas um momento,
este equilíbrio
tão perto da beleza,
este poema
anterior
ao vento.
(OLIVEIRA, 1992, p. 204)

1. Créditos iniciais

Poderíamos sequer imaginar o impacto provocado pelos irmãos Lumière quando, em 1895, exibiram em Paris os fotogramas inaugurais de *A chegada do trem na estação de Ciotat?* E os primeiros olhares curiosos, assustados e maravilhados com tamanha inovação? Indago dessa maneira algo que, ao longo de todo século XX, passaria a se presentificar de modo muito mais intenso. Como se sabe, tal alvorecer acabaria impondo o que até então era inimaginável: no fundo misterioso de uma sala escura, as imagens, outrora instantes congelados pela objetividade fotográfica, passariam a adquirir movimento.

Nascia o cinema, manifestação artística que ainda hoje consegue iludir o espectador, ou melhor, encantá-lo. Prontamente, o homem deixou-se fascinar pelo jogo cinematográfico. E desejou, mesmo que inconscientemente, aventurar-se nesse vislumbre. Para tanto, passou a utilizar um corpo que não era mais o seu, participando de uma realidade que também não era mais a sua. François Truffaut menciona em uma entrevista que, em se tratando da Sétima Arte, o essencial é

[...] emocionar o público, e a emoção nasce de como se conta a história, de como se justapõem as sequências. Portanto, tenho a impressão de ser um maestro, para quem um toque de trombeta corresponde a um close-up, e um plano ao longe sugere toda uma orquestra que toca em surdina; diante de belas paisagens, e utilizando cores e luzes, sou como um pintor. (TRUFFAUT, 2004, p. 333-334).

Apropriada seria uma reflexão acerca da maneira como o espectador moderno vertiginosamente passou a fazer parte de toda essa novíssima paisagem, erguida em meio a importantes renovações socioculturais que acabariam transformando o modo como o homem passaria a “ver” e a “sentir” o mundo e a si mesmo.

Nesse sentido, e para que se estabeleçam hipóteses que permitam investigar a relação cinema-paisagem-poesia, este ensaio se limita a dois pontos principais:

a) Num primeiro momento, as imagens artísticas evocadas no filme-documentário *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, reverberariam, de acordo com Didi-Huberman (1998), um viés crítico através da chamada “dialética de imagens”, “memórias”, segundo Gombrich (1965), que despertariam uma experiência paisagística interior, registrada com bastante força em nosso imaginário.

b) E a seguir, o poema “Fotograma”, de Luís Quintais, bem como certas reflexões de Michel Collot, que muito me auxiliariam a “desenhar” uma paisagem interior e exterior, no que se refere a uma vivência da poesia e tendo como um de seus artifícios o silêncio, igualmente gerador de tais vislumbres.

Partindo dessas proposições, tentarei também instigar uma evidente articulação dialógica entre as referidas linguagens, pois que claramente perdida em meio a tantas e efusivas neoimagens, a perspectiva encantatória e inaugural do ver além das próprias idiosincrasias se concretizou no alvorecer do cinema, sem dúvida, contudo, não podemos perder de vista o seguinte verso de Luís Quintais – um dos mais interessantes expoentes da nova geração da poesia portuguesa contemporânea –, lembrança talvez silenciosamente erigida nas sombras ou sob o acender mesmo das luzes de uma sala de projeção, e agora trazida a nós, pela poesia: “O medo é um fotograma entre outros” (QUINTAIS, 2008, p. 86).

2. Plano geral: o mundo como um cinematógrafo de imagens (e o silêncio, em paisagens interiores)

Em consonância a tudo isso, o recém-chegado espectador moderno, imerso no alvorecer do século XX e inclusive no âmbito de uma paisagem citadina, que corroborou com novas inquietações, passaria a viver um modo original de contemplação¹. Isso nos permite constatar a influência da Sétima Arte como um dos objetos transformadores da Humanidade, bem como sua estreita relação com a literatura.

Ora, desde sua invenção, um mundo incrédulo se deixou fascinar pelo jogo cinematográfico, e que depressa passaria (fugazmente, em muitas e improdutivas produções posteriores, diga-se de passagem) a representá-lo nestes nossos tempos de modo a extrapolar, segundo muitos defendem, até mesmo a literatura. Obviamente, sabemos que se trata de campos distintos da linguagem, e que por isso mesmo travariam intensos diálogos, pois que o cinema sempre assimilou da criação literária alguns expedientes narrativos (como o *flashback* e o monólogo interior, por exemplo), bem como a literatura também do cinema extraiu inovadoras maneiras de se contar uma história (a ideia de movimento, a concatenação frenética das imagens criadas, o uso de uma “câmera imaginária” e seus recuos e aproximações, etc.). A par desta inter-relação, cito Eisenstein:

Somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada. Ou só é possível à literatura, uma literatura que rompesse as fronteiras tradicionais. A mais brilhante realização neste campo são os imortais “monólogos interiores” de Leopold Bloom em *Ulysses*. (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2008, p. 212).

Então, poderíamos pensar no mundo como um retumbante cinematógrafo de imagens? O escritor argentino Julio Cortázar (ZARUR, 2004, p. 3) certa vez afirmou

¹ Todavia, por incrível que possa parecer, a humanidade ainda não estava totalmente liberta dos modos tradicionais de narração, sendo incapaz de usufruir plenamente do cinematógrafo, pois que sua atenção necessitava de preparo: nos primórdios do cinema mudo, costumava-se manter, ao lado da tela e durante a exibição fílmica, um homem cuja função era contar (na verdade, traduzir) a história revelada por toda essa inovação imagética.

que uma imagem seria capaz de funcionar como meio de o homem suplantar toda a sua percepção comum e cotidiana da vida. Neste caso, e numa primeira instância neste ensaio, especificamente destaco o cinema por tratar de uma linguagem heterogênea e visual ao excesso, privilegiadora da concatenação de variadas estruturas formadoras de um todo imagético (gestualidade, cenografia, diálogos, cromatismo, trilha sonora, etc.), o que nos conduz a uma percepção que chamarei de “vertiginosa”, justamente por resgatar instantes passados e presentes, vividos e não vividos, mas que se tornam possíveis e “visíveis” nas telas, corporificando memorialisticamente até (e fazendo-nos crer piamente nisso, o que para mim é deveras intrigante) muitos de nossos anseios e ilusões. Segundo André Bazin,

A liberdade do pintor é de recompor o real seguindo a consciência do pincel que ele maneja; a liberdade do escritor é de recriar o real graças à virtuosidade da sua pena; a liberdade do cineasta é de registrar o real seguindo o inconsciente da sua mídia, a câmera. (BAZIN *apud* BAECQUE, *tome I: À l'assaut du cinema: 1951-1959*, 1991).

É também neste jogo inconsciente que se revigoraria o olhar contemporâneo, sob a condição de intrigante percepção extrapolada do mundo, algo por vezes revelado justamente na mediação das imagens cinematográficas, desencadeadoras que são de um viés crítico. Tais reflexos colocariam em xeque certas ilusões que o próprio Modernismo e a ideia de progresso propagaram, modificando-lhes as referências a partir de toda e qualquer reflexão que a arte insiste em promover e, memorialisticamente, divulgar como herança.

Assim, como percepção vertiginosa erguida a partir dessa herança, é que introduzo o filme-documentário *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998), do cineasta brasileiro Marcelo Masagão. A respeito desta obra um brevíssimo comentário: trata-se de um *travelling* memorialístico, que atinge por completo a nossa sensibilidade ao evocar diversos conflitos, levando-nos a uma reflexão acerca da vulgarização da morte (cemitérios são insistentemente mostrados), bem como de nossas próprias existências. Tais fotogramas tratam igualmente da industrialização e do progresso, assim como da alienação sofrida pelos trabalhadores que, ao estilo chapliniano de *Tempos modernos*, transformam-se em meras engrenagens. Revela-nos ainda os rostos de ditadores que se mesclam numa franca alusão ao ideário que sustentou os regimes totalitários. Ou seja: tais imagens rememoram e humanizam, contextualizam e questionam a marcante e tão próxima História do século XX.

Este filme-documentário constitui-se como evidência da questão até agora levantada, de como certas imagens cinematográficas reverberariam criticamente um juízo sobre a memória, que insiste em nos perseguir. Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), explicita o fato de que, em todo processo visual, coabitariam elementos dialógicos e dialéticos da imagem, em relação ao que nos dispomos realmente a “ver” com o olhar, e não, automaticamente, enxergar.

Conclui-se, então, dependendo da maneira como recepcionamos determinadas imagens, que elas acabariam provocando em nós efeitos de urgência filosófica, ou melhor, obrigar-nos-iam a “escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Partindo dessa constatação, somos levados a percorrer o interior das cenas resgatadas/vasculhadas por Marcelo Masagão. Os redemoinhos históricos constituídos acabam por sugar nossas forças, imersos que estamos em coletivas memórias, sejam elas até desconhecidas por nós. Entretanto, não sabemos que as tínhamos guardadas em nosso íntimo. Ao conhecer as minibiografias expostas no referido filme podemos perceber o quanto é violenta a dialética de tais imagens. Com elas, sentimo-nos parte da História, insistentemente amalgamados num efeito reflexivo/inflexivo de “rememoração” dos atos dos outros e dos nossos que, num dado fotograma, ou num breve silêncio, torna-se vivo em nós. Somos cúmplices de tudo o que se vê/sente na tela. E uma verdade nos assalta: perpetuamente, a História nos espera.

E tal mensagem de Masagão revela-nos que o futuro será o de um eterno pertencimento nosso à memória da Humanidade. De fato, as imagens que vemos reiteram a ideia de Walter Benjamin, de que “a ambiguidade é a imagem visível da dialética” (1985, p. 28). Neste sentido e num nível crítico, tais imagens, com todo o seu potencial dialético, suscitariam no espectador não aquilo que normalmente se espera em termos de letargia sufocante, paliativos, etc. (detalhes facilmente verificados no entretenimento cinematográfico simples), mas transformações que adviriam justamente das “deformações”, rasuras percebidas pelo espectador ao longo da exibição, e que seriam ratificadoras de algo que talvez possamos denominar como silêncios breves, introspectivos, e por isso mesmo geradores de uma intersubjetividade próxima da noção de “paisagens interiores”². Menciono três dessas “deformações” a seguir:

a) Um oriental escreve uma carta de despedida aos pais, explicando porque decidira morrer como um *kamikaze*, sacrificando-se em nome de sua honra e ideologia. Na plena condição de se defrontar com a morte, tal atitude carrega uma causa ao mesmo tempo individual e coletiva, por isso mesmo uma escolha silenciosa e que apenas se faz conhecida/revelada no silêncio da palavra escrita.

b) Em outra minibiografia, uma mulher passa grande parte do seu dia trabalhando duramente numa fábrica de armas bélicas. Contudo, ao retornar para sua cotidiana existência, cuida da casa, da cozinha, do marido... Surge-lhe – e o dado é evidente – a depressão. Essa mesma mulher, depois de tudo, encontra-se a sós, num quarto fechado, onde as câmeras se afastam, oferecendo-nos o efeito de paredes que diminuem revelando

² Eis a ambiguidade benjaminiana num foco interessante, que invocaria de certa maneira o belo, mas sem deixar de lado a exploração reflexiva, em que tal “*choque aparecerá primeiro como um lapso ou como o ‘inexprimível’ que ele nem sempre será, mas que no espaço de um instante, forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura*”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173).

a sensação de pequenez dessa figura comum, atemporalmente igual a tantas outras e que nos ressalta, via imagens e silêncios, introspecções facilmente vividas por cada um frente a momentos de angústia/lucidez.

c) E curiosamente, na forma de constatação, o título *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* por si só nos convida a um silêncio reflexivo, porém ausente nos dias atuais. Ao que parece, não teríamos direito a ele. Nos tempos de agora (e a poesia contemporânea parece reiterar isso), a importância do silêncio é, ao mesmo tempo, estranha e emocionante. As imagens propostas por Masagão vez por outra se utilizam desses instantes reflexivos, na condição de marcadores de cena.

Os silêncios destacados, no que constato até aqui, transformar-se-iam em ferramentas introspectivas do olhar justamente numa espécie de entrevero onde se instaurariam os “esquemas rememorativos” defendidos por Gombrich, que numa recorrente pluralidade de perspectivas passaria a ser facilmente questionada pelo mesmo olho que vê tanto a imagem artística quanto a realidade que a cerca. E a união destes dois elementos elevaria a intervenção do espectador a um papel (re)criador:

O papel do espectador [...] é extremamente ativo: construção visual do “reconhecimento”, emprego dos esquemas da “memoração”, junção de um com outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem. Compreende-se por que esse papel do espectador é tão central para toda a teoria de Gombrich: é ele que faz a imagem. (AUMONT, 1993, p. 90).

Sob esse prisma, lembro-me de Herberto Helder e de um fragmento do seu poema “Para o leitor ler de/vagar”³, que de certa maneira trata desse movimento do mundo e num embate muitas vezes “contra”. Poeticamente ali, instaura-se um Deus que pode muito bem se encarnar como História. Ressalto que em meio a todos esses “choques”, a Humanidade deixaria, ao largo, detritos a serem por nós memorialisticamente resgatados, elevados que estão à categoria ímpar de nossas próprias imagens reinventadas, ou melhor, “paisagens interiores” a serem insistentemente revisitadas. Desse modo, uma imagem crítica, dialética, aglutinaria nas imagens constatações várias, colocando-nos diante de toda uma gama reflexiva de “eclosões e destruições”:

O “destrução” – o torso, o corpo despedaçado, o fragmento corporal – de um símbolo sob o fogo da “sublime violência do verdadeiro”; há nessa figura essencialmente “crítica” toda uma filosofia do traço, do vestígio. Lembremos da “floresta de símbolos” que olhavam, de modo estranho embora familiar, o herói baudelairiano [...]. Este último desenvolvimento nos leva a modificar

3 Eis o fragmento: “[...] Leitor que espera uma flor atravancada,/ balouçando baixa/ sobre. Mergulhados/ filamentos no terror/ devagar./ Mas que espera. Doce. Contra o hermético/ movimento do mundo. E que o mundo movimenta contra./ As ondas de Deus auxiliado/ auxiliar. E que Deus movimenta contra. Suas ondas/ muito lentas, amargas ondas muito”.

ou a precisar a cena: imaginamos doravante essa floresta com todos os vestígios de sua história, suas árvores partidas, vestígios de tempestades, suas árvores mortas invadidas por outras vegetações que crescem ao redor, suas árvores calcinadas, vestígios de todos os raios e de todos os incêndios da história. Então, a imagem dialética torna-se a imagem condensada – que nos põe diante dela como diante de uma dupla distância – de todas essas eclosões e de todas essas destruições. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174).

Imbuído de todos esses “vestígios”, passemos a outras considerações contumazes. Seria agora oportuno afirmar que, por meio daquilo que enxergamos, tanto no âmbito da literatura quanto no do cinema, um universo de possibilidades se presentificaria, tanto no modo de se registrar os objetos, quanto na condição das aparições que vão além dos meros reflexos racionalistas, muitas vezes a nós impostos. Todavia, podemos antes pensar que tudo isso não corresponderia fidedignamente à realidade que impera. Para tanto, devemos ficar atentos: as imagens do agora, reincidentes, também poderiam disfarçar discursos, fomentar ideologias de dominação, augúrios que reinariam indiferentes por sobre nossa quase “passível” persistência retiniana. Em virtude disso é que devemos “Decompor o indefinido do real, a partir de um conceito de relações, supor por detrás de toda a criada obra de arte uma composição espacial originária” (JORGE, 1990, p. 173). Necessitamos de todo esse escape por uma questão de sobrevivência, não só intelectual, mas existencial. De acordo com os “modismos” a que estamos sujeitos, pelos ditames capitalistas e mercadológicos, inclusive, somos quase fadados a recepcionar as imagens que apenas “reiteram a ordem do caos”, ou seja: o belo é o forte, o poderoso é o sensual, etc., etc. Tais ditames ratificam a ganância num passado de derrotas, tudo em nome de um progresso que irrompeu à custa de muitas vidas, inúmeros sacrifícios.

Assim, por vias de uma “decomposição”, a memória do mundo se reconfiguraria justo na modalidade de relembramentos, dado que dificilmente será reescrito pelos livros de História. Na verdade, escamoteamos. Evitamos constatar aquilo que quase sempre somos: “actor e espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irônica” (HELDER, 1995, p. 10), ainda mais se tal cumplicidade for seguida de um retumbante aplauso⁴...

3. Plano detalhe: paisagens-vislumbres (e o clímax tautológico da poesia)

Outras “vertigens” possíveis: o dizer e a urgência da poesia que me assaltam. Porque também a ela recorro?

O medo é um fotograma entre outros. Ele move-se sem que se saiba o que o move, quem o move, por que se move. Quando passas rente ao muro exterior de uma casa, preso aos teus pensamentos, a esse fluxo de consciência que os teus passos tornam mais nítido, uma massa negra, de uma negra ferocidade,

4 Cito Joaquim Manuel Magalhães: “Lépida a democracia apinhou/ sarnosa e perdigueira/ a dinâmica sevandija do verão./ O dejetos impunidade/ na orla abjeta”. (2010, p. 48).

atira-se (ou é atirada) de encontro ao portão de grades num frenesi assassino. Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa. Sentes apenas o teu corpo, o teu corpo em sobressalto, o sangue que corre, célere, nas têmeoras, as fibras que estremeçam, as vísceras que revelam a sua presença. Qualquer coisa que te diz: “Vais morrer. O avesso da respiração é a morte”. (QUINTAIS, 2008, p. 86).

Pois bem: na primeira frase deste poema em prosa, intitulado “Fotograma”, Luís Quintais nos confia, dentre outras possibilidades, que os instantes capturados por uma objetiva, sejam eles de gozo, indiferença, fantasia ou medo, chegam até nós pelo inequívoco, porém, inúmeras vezes “imperceptível” caminho das imagens. Digo mesmo “imperceptível”, pois quase sempre vivemos ofuscados por um conteúdo instantâneo das imagens sem de sua essência perceber. Sob tal paradoxo, a memória silenciosamente se constrói erguendo-se por intermédio das imagens (segundo Merleau-Ponty, visíveis ou invisíveis). Não obstante o cinema, elas também se configuram, em primeiríssimo plano, na poesia e no revelador “silêncio” dela emanado. Algo que, paradoxalmente, chegamos até mesmo a “ouvir”.

E “Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa”... Como se sabe, a literatura novecentista tratou, dentre outras questões, também da relação tempo/memória, como aliados naturais de todo um processo de fragmentação e descontinuidade, algo que se tornaria uma das essências do cinema contemporâneo, sendo facilmente verificado na assimilação feita pelas linguagens literária e cinematográfica de fatores psicológicos – como o fluxo de consciência, por exemplo –, sempre no intuito de que novas formas de percepção da temporalidade, bem como a memória, se efetivassem.

Mas e a paisagem poética, onde ficaria?

Lembre-mos: “a esse fluxo de consciência que os teus passos tornam mais nítido”. Essa imagem, aliada à minha dúvida, reflete o complicado teor da questão. Sei muito bem que a ideia de paisagem extrapola qualquer âmbito externo, e em virtude disso o que se passa “dentro” de nós corrobora para a formação de um todo novo horizonte, peculiar à interioridade que cultivamos como seres emocionais e pensantes que somos. Ao ler poesia, principalmente, cada vez mais “meu fluxo de consciência se torna mais nítido”. Compreendo o mistério que nos demonstra o quanto o sujeito contemporâneo, ao vivenciar a poesia, acabaria catapultado a um imediato encontro com a exterioridade, às coisas em volta, à vida pulsante ao entorno, numa imbricação direta dos sentidos para com o mundo, uma vez que, segundo Michel Collot:

[...] a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os “estados da alma”. A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro. (COLLOT, 2010, p. 207).⁵

5 Tradução do texto original por Eva Nunes Chatel, professora de Língua Francesa da Universidade Federal

Ou seja: na literatura, na poesia – e de modo mais explícito, por intermédio da linguagem –, os sítios, os diversos lugares, o horizonte que nos escapa, enfim, tais paisagens, como colunas gregas, erguem-se perante nossos olhos “leitores”, sejam eles interiores ou exteriores, o que acabaria por gerar em cada um de nós (reitero: particularmente!) um utilitário sentido de localização⁶ perante o mundo. Como se tenta invariavelmente estabelecer, tais “vertigens” rapidamente podem se esvanecer, feito memória sugada e reificada, perdida em meio a tantas outras produções artísticas em série.

Mas não nos esqueçamos: “O avesso da respiração é a morte”. Por isso mesmo, ansiando por qualquer sopro reflexivo que seja não podemos deixar de pensar que a literatura e o cinema também são construídos por espaços e tempos, paisagens e memórias (fugidias, mas ainda sim, memórias).

E que se divulgue aos quatro ventos: dentro de um poema existe um território transgressivamente inexplorado. E o silêncio que dele se esgarça sobreviveria num aurático clímax, perpetuando-se como incógnitas palavras, seguindo e regurgitando em nós vivificadas por nossa percepção. Como num filme? Iguamente lépidas em movimento.

4. Créditos finais

Concluindo, tanto no que se refere aos fotogramas-memórias de Marcelo Masagão, quanto às imagens erguidas no poema de Luís Quintais, ambos legitimam essa minha breve reflexão. A par dessas ordinárias linhas, reflexos puros (e agora digo: puros!) de um espelho a mim oferecido, a memória da Humanidade, no meu entendimento, torna-se passível de instauração. Mas não resisto ao impulso e confabulo (que me perdoe a estética do cinema): num grau amplamente pessoal, digo-lhes que algumas imagens que resgatamos/reconfiguramos, ou melhor, todas as que EU mesmo resgatei/reconfigurei aos senhores, muito bem poderiam ser recepcionadas exclusiva e magistralmente pelo viés da poesia. Que futuro para ela? Interrogo-me, conjecturando hipóteses não mais com os nervos, mas, sim, com o coração. Que território seria esse? Uma possível resposta: um entre-lugar escavado pela palavra, percepção vertiginosa por onde paisagens-vislumbres acabariam se digladiando de vez, resgatados e/ou retrabalhados sob novas perspectivas. Talvez a da dúvida? Quem sabe, a de um fundamental desconforto⁷?

do Maranhão.

6 Mais uma vez, o fragmento de Luís Quintais ecoa: “Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa”. Em todos os sentidos, este “cessar” pode muito bem conceber a ideia de que a essência de um dizer cinematográfico não estaria na concatenação linear de uma narrativa, mas nas imagens responsáveis por despertar no espectador este senso de localização, impregnadas que estão de sensações e emoções.

7 “A lentidão da imagem/ faz lembrar o automóvel na garagem,/ o suicídio como o gás do escape,/ quer dizer,/ o coração vertiginoso/ e a lentidão do mundo a escurecer/ [...] por fim/ no próprio espectador/ e habita agora/ a fluidez do sangue:/ cada imagem de fora,/ presa ao fotograma que já foi,/ de glóbulo em glóbulo se destrói”. (OLIVEIRA, 1992, p. 220-221).

REFERÊNCIAS:

- ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EDUFF, 2010.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas; São Paulo: Papirus, 1993.
- BAECQUE, Antoine de. *Les cahiers du cinéma: histoire d'une revue*. Tome I e Tome II. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origine Du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.
- _____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *O que resta da manhã*. Lisboa: Que Tzal Editores, 1990.
- QUINTAIS, Luís. *Poemas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1993.
- ZARUR, Cristina. Jogando amarelinha com Julio Cortázar. In: *Prosa & Verso*. Rio de Janeiro: Jornal *O Globo*, 21 de agosto de 2004.

MINICURRÍCULO:

André Carneiro Ramos é publicitário e professor. Pesquisa as Literaturas Brasileira e Portuguesa, com ênfase nos seguintes temas e autores: o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e 50 e sua relação com a literatura; o Modernismo e a Geração de 70 na Poesia Portuguesa Contemporânea: Fernando Pessoa e Joaquim Manuel Magalhães. Doutorando pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – desde 2010, desenvolve um trabalho acerca das representações do “Ordinário” na obra de Paul Auster, Sérgio Sant’Anna e Roberto Bolão.