

2º Ciclo
Estudos Literários, Culturais e Interartes

Acontecimentos de Leitura:
Pickpocket de João Miguel Fernandes Jorge e
a cinematografia de Robert Bresson

Maria Miguel Flor dos Reis

M

2019



Maria Miguel Flor dos Reis

Acontecimentos de Leitura:

***Pickpocket* de João Miguel Fernandes Jorge e a cinematografia de
Robert Bresson**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2019

Acontecimentos de Leitura:
Pickpocket de João Miguel Fernandes Jorge e a
cinematografia de Robert Bresson

Maria Miguel Flor dos Reis

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Membros do Júri

Professora Doutora Ana Paula Coutinho
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Elisabete Marques
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Rosa Maria Martelo
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

Sumário

Declaração de honra.....	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	8
Abstract	9
Introdução.....	11
Capítulo 1. – Poesia, cinema, intermedialidade.....	19
1.1. João Miguel Fernandes Jorge e as artes da imagem	19
1.2. <i>Pickpocket</i> , um livro em diálogo.....	40
Capítulo 2. – Processos de leitura intermedial no cinema e na poesia	51
2.1. “Imagens que conduzem o olhar” no cinema de Robert Bresson.....	51
2.2. O leitor de <i>Pickpocket</i>	64
Capítulo 3. – Movimentos ecfásticos.....	81
3.1. Descrição ecfástica e digressão em <i>Pickpocket</i>	81
3.2. Écfrase, poesia, cinema	94
3.2.1. Categorias da écfrase em <i>Pickpocket</i>	94
3.2.2. As artes plásticas na cinematografia de Robert Bresson.....	101
Considerações finais	122
Bibliofilmowebgrafia.....	128
Índice de ilustrações.....	132

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 27 de setembro de 2019

Maria Miguel Flor dos Reis

Agradecimentos

Em primeiro lugar, deixo o meu reconhecimento à Professora Doutora Rosa Maria Martelo por todo o rigor científico com que orientou a dissertação, desde propostas de leituras, correções de falhas e sugestões para melhorar o trabalho, assim como pela disponibilidade que sempre demonstrou.

Apesar do meu gosto e do meu interesse pela literatura ter sido uma constante ao longo da minha vida, sem dúvida que os professores do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes ajudaram a solidificá-los e a desenvolvê-los. Por isso, deixo o meu reconhecimento aos professores do MELCI pelo profissionalismo demonstrado nos seminários, e fora deles, pois foi essencial para a minha evolução pessoal e científica.

Gostaria de deixar, também, algumas palavras às pessoas que me rodearam este ano, pois a companhia, a amizade e a partilha são detalhes essenciais no processo de construção da dissertação. Ao André por todo o carinho, pela troca de ideias, opiniões, conselhos e gostos que partilhámos juntos e, sobretudo, pela forma paciente com que sempre se disponibilizou para me ouvir e para me ajudar, eu deixo um agradecimento muito especial. À Maria Luís pela amizade que desenvolvemos e que se fortaleceu ao longo deste ano, pela companhia que fizemos uma à outra nos momentos de trabalho e nos momentos de lazer, pela partilha de ideias, leituras e gostos. À minha amiga de longa data, Rita Ribeiro, por me mostrar que há amizades que se sobrepõem à distância. Aos meus amigos do mestrado deixo, também, um agradecimento pela partilha de opiniões, inseguranças e experiências, ao longo destes dois anos.

Por fim, e, como não podia deixar de ser, dedico algumas palavras à minha família, porque sem eles nada seria possível. Ao meu irmão e às minhas irmãs, por me aceitarem como sou. Aos meus pais pelo apoio incondicional e por terem incutido em mim, desde nova, o gosto pela leitura e pelas artes.

Resumo

A presente dissertação propõe uma análise do livro *Pickpocket*, de João Miguel Fernandes Jorge. Tratando-se de um livro em que a poesia do autor nasce da cinematografia de Robert Bresson – cineasta francês do século XX que se distinguiu do restante cinema pelo estilo depurado dos seus filmes – a nossa análise centrar-se-á no diálogo entre poesia e cinema que o livro abre.

O conceito de intermedialidade revela-se importante e imprescindível para pensar quer a relação de João Miguel Fernandes Jorge com as artes quer o diálogo interartístico presente no livro.

Por outro lado, através da confluência de diferentes formas da imagem em *Pickpocket* – fotogramas dos filmes de Robert Bresson, fotografias de uma exposição de Rui Chafes e, claro está, a visualidade verbal da poesia de Fernandes Jorge – propomos uma leitura que se centra numa ideia de processo de leitura, isto é, avaliamos em que sentido a presença de imagens em *Pickpocket* afeta o leitor e, por sua vez, a leitura.

João Miguel Fernandes Jorge propõe um diálogo com o cinema de Robert Bresson sobretudo do ponto de vista da transposição narrativa e do processo ecfrástico, por isso, optamos por abordar na presente dissertação o conceito de écfrase na poesia de *Pickpocket*. Ao mesmo tempo, o cinema de Robert Bresson abre, de forma muito discreta, uma relação com as artes plásticas, que nos propomos, também, analisar. Ou seja, interessa-nos o tipo de relação ecfrástica que o cinema bressoniano abre com a pintura e, por vezes, com a escultura.

A nossa análise de *Pickpocket* procura, então, valorizar a intermedialidade que o livro abre, entendendo a leitura como um processo provocado pela tensão texto/imagem e as relações ecfrásticas quer na poesia quer no cinema.

Palavras-chave: João Miguel Fernandes Jorge, poesia, cinema, intermedialidade, écfrase

Abstract

The present dissertation proposes an analysis of the book *Pickpocket*, by the author João Miguel Fernandes Jorge. As this is a book where the poetry of the author dialogues with the cinema of Robert Bresson – a French filmmaker from the 20th century which distinguished himself from the rest of cinema by the clean style of his films – our analysis will focus on the dialogue between poetry and cinema that the book opens.

The concept of intermediality reveals itself as important and indispensable to think either the relationship of João Miguel Fernandes Jorge with the arts, and the inner artistic dialogue that the book presents.

On the other hand, through the junction of various kinds of images in *Pickpocket* – Robert Bresson film frames, photographs of an exhibition by Rui Chafes and, of course, the verbal visuality of the poetry by Fernandes Jorge – we propose a reading which centers on an idea of a reading process, that is, we evaluate in what sense the presence of the images in *Pickpocket* affects the reader and, in its turn, the reading.

João Miguel Fernandes Jorge proposes a dialogue with Robert Bresson's cinema especially from the narrative transposition perspective and the ekphrastic process, therefore, we have chosen to address in this dissertation the concept of ekphrasis in the poetry of *Pickpocket*. At the same time, Robert Bresson's cinema opens, in a very discrete way, a relationship with the plastic arts; that we are also setting out to analyze. That is, we are interested in the ekphrastic relationship that the Bressonian cinema opens with painting and, sometimes, sculpture.

Our analysis on *Pickpocket* seeks, then, to value the intermediality that the book opens, understanding reading as a process triggered by the tension between text/image, and the ekphrastic relationships either in poetry and in cinema.

Keywords: João Miguel Fernandes Jorge, poetry, cinema, intermediality, ekphrasis

*Porque eu não sou alguém para suportar o irremediável,
mas para dobrá-lo a uma transformação apaixonada.*

Maria Gabriela Llansol, *Contos do mal errante*

Introdução

A presente dissertação pretende aproximar o escritor português João Miguel Fernandes Jorge e o cineasta francês Robert Bresson, aos olhos de uma análise do livro *Pickpocket*¹. Fernandes Jorge, escritor em constante diálogo com as artes, apresenta-nos o livro *Pickpocket* – realizado em parceria com o escultor e escritor português Rui Chafes –, que, logo pelo título, nos remete para o cineasta francês Robert Bresson. A poesia de Fernandes Jorge, em *Pickpocket*, propõe uma relação de diálogo com os filmes do cineasta através, sobretudo, da transposição narrativa e do processo ecfrástico. Ao longo da obra encontramos, também, fotogramas de alguns filmes do cineasta e, no capítulo final, fotografias de uma exposição de Rui Chafes dedicada a Robert Bresson.

Apesar de não abordarmos a fotografia nesta dissertação, importa salientar que as imagens dos filmes de Robert Bresson são fotografias a partir dos filmes, e a responsável por este trabalho é a cineasta portuguesa Rita Azevedo Gomes. Optámos por chamar às imagens fotogramas e não fotografias, pois a nossa abordagem centra-se na ligação das imagens com a imagem em movimento bressoniana e não na fotografia enquanto dispositivo atuante no livro *Pickpocket*.

Por um lado, percebemos, de imediato, o quanto o livro *Pickpocket* convoca uma leitura intermedial, pelas três artes que aí se apresentam: poesia, cinema e escultura. Por outro lado, podemos verificar que, quando se trata de dialogar com as artes visuais na poesia, o cinema revela-se uma das artes de eleição para João Miguel Fernandes Jorge; em 2007, o autor já tinha publicado uma obra intitulada *A Palavra*, que convoca, precisamente, o cineasta Carl T. Dreyer. Fernandes Jorge revela um interesse muito particular pelo cinema, isto é, procura um tipo de cinema muito específico para transportar à sua escrita; por isso, os seus cineastas de eleição são Dreyer, em *A Palavra*, e Bresson, em *Pickpocket*.

¹ Para evitar ambiguidade ao longo da dissertação entre o título do filme e o título do livro, utilizamos a inicial “[L]” para nos referirmos ao livro *Pickpocket* e a inicial “[F]” para nos referirmos ao filme *Pickpocket*.

Os poemas de João Miguel Fernandes Jorge não são ilustrações verbais dos filmes de Robert Bresson, ou seja, não procuram apenas descrever os filmes, mas revisitá-los; há um encontro entre descrição e digressão. O leitor tanto reconhece planos ou sequências do cineasta como é mergulhado na digressão da escrita poética de Fernandes Jorge, muito marcada por uma narratividade extremamente hermética, isto é, que não visa uma linearidade de narração – não se trata de narrar os filmes, mas de encontrar pontos comuns entre o filme e a vida, entre o esquecimento e a memória.

João Miguel Fernandes Jorge publicou o seu primeiro livro de poesia em 1971, *Sob Sobre Voz*, e depressa se ligou a autores que na década de setenta procuraram uma rutura com as linhas que definiam a poesia de 61. Em 1976 publica poemas no chamado *Cartucho*, juntamente com António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e Joaquim Manuel Magalhães. A publicação deste conjunto de vinte folhas em formato de cartucho marca um importante momento de rutura no panorama literário português.

O quotidiano, a cultura contemporânea, a perda, a memória e a deterioração do litoral português são preocupações constantes na poesia de João Miguel Fernandes Jorge nos anos setenta. O poeta procurou escrever o desencanto e a disforia da sociedade de consumo, através de sujeitos poéticos que deambulam pela cidade num misto de sentimentos entre a frustração e o fascínio. Ora, a introdução destas temáticas na poesia é acompanhada por um forte trabalho na linguagem, no sentido do despojamento: há uma valorização da tensão emocional que provoca um efeito de coloquialidade, um uso da metáfora que a torna quase irreconhecível e provoca, muitas vezes, um efeito de reconhecimento (espacial) por parte do leitor – características visíveis, também, nas publicações dos anos setenta de Joaquim Manuel Magalhães e António Franco Alexandre².

Rapidamente a escrita de Fernandes Jorge apresentou uma forte afinidade com as artes plásticas, quer em publicações de poesia quer em publicações de crítica de arte. Este diálogo que manifesta desde cedo com as artes plásticas e a afinidade que demonstra pelo cinema de Dreyer e Bresson permitem ao autor explorar uma certa narratividade na

² Ver, por exemplo, a obra *Os Objetos Principais*, de António Franco Alexandre, publicada em 1979, a obra *Consequência do Lugar*, de Joaquim Manuel Magalhães, editada em 1974 e reeditada em 2001, e *Obra Poética Volume 3*, de João Miguel Fernandes Jorge, que inclui as publicações do autor entre 1976 e 1978.

poesia, isto é, uma poesia entre a contenção e a descrição: criar tensão artística com o mínimo de efeitos.

Robert Bresson foi um cineasta francês do século XX que se distinguiu do restante panorama cinematográfico pelas linhas que definiu para o seu cinema. Através de um alinhamento entre a recusa da expressividade e o trabalho do discurso nos seus modelos (atores), Robert Bresson produziu um cinema que se caracterizou pelo rigor, pelo despojamento e pela depuração; acima de tudo, o cineasta recusa produzir um cinema representado, ou seja, um cinema alinhado com o teatro.

O cineasta recorre, sobretudo, à imagem-tempo nos seus filmes, isto é, a situações puramente óticas e sonoras que não se prolongam em ação nem são induzidas pela ação (cf. Deleuze 2015: 33)³. Por isso, Robert Bresson chama ao seu cinema a arte do cinematógrafo e as características desta arte do cinematógrafo bem como as linhas que a definem podem ser lidas no livro do cineasta *Notas sobre o Cinematógrafo*⁴. De certa forma, o que Robert Bresson procura é um cinema enquanto arte e não enquanto veículo de acesso ao grande público de mercado, isto é, o cinema de indústria. Robert Bresson iniciou o seu percurso artístico nas artes plásticas – o cineasta tinha intenções de ser pintor e não realizador – e só depois se direcionou para o cinema; talvez por isso o cinema bressoniano apresente fortes reminiscências vindas das artes plásticas. A primeira média metragem de Robert Bresson foi realizada em 1934 (*Les Affaires Publiques*) e a sua primeira longa metragem foi *Les Anges du Péché*, produzida no ano de 1943. No ano de 1959 realizou *Pickpocket*, filme que consagrou o estilo de Robert Bresson e que foi considerado por muitos como a obra-prima do cineasta, servindo de inspiração a futuras

³ No cinema, a ascensão de situações óticas e sonoras, distintas de situações sensorio-motoras, emergiu sobretudo no neorrealismo italiano do pós segunda guerra mundial – “[é] um cinema de vidente e já não um cinema de ação” (Deleuze 2015: 9). O teórico Gilles Deleuze expõe estas questões na obra *A imagem-tempo Cinema 2* e explica que há uma crise da imagem-ação (situação sensorio-motora), característica do cinema tradicional, que fará emergir as situações puramente óticas e sonoras do cinema moderno, em que a personagem se vê a si própria em situações de limite e deixa de haver o efeito ação-reação. Acrescente-se, também, que Robert Bresson juntou o tato às situações óticas e sonoras: “[e]m Bresson os opsignos e sonsignos são inseparáveis de autênticos tactissignos que regulam talvez as relações entre aqueles (será esta a originalidade dos espaços quaisquer em Bresson)” (Deleuze 2015: 26).

⁴ No contexto deste trabalho o conceito “cinematógrafo” não remete para o aparelho inventado pelos irmãos Lumière, mas para a concepção de cinema segundo Robert Bresson, cineasta que visa, sobretudo, fugir ao cinema representado, ou seja, ao cinema concebido segundo as regras do teatro.

gerações. Como já se verificou, é o título do filme *Pickpocket* que é usado como título do livro de João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes, que será trabalhado nesta dissertação.

Acrescente-se, também, que o filme *Une Femme Douce* (1969) marca a transição do cinema a preto e branco para o cinema a cores em Robert Bresson. Em 1983 o cineasta produz o seu último filme, *L'Argent*, que problematiza a hipervalorização do dinheiro na sociedade contemporânea.

O livro *Pickpocket* apresenta-se como um livro de tensão artística e o título da dissertação – *Acontecimentos de Leitura: Pickpocket de João Miguel Fernandes Jorge e a cinematografia de Robert Bresson* – procura realçar essa tensão ao evidenciar a leitura como um acontecimento/processo e ao destacar a importância do encontro entre as obras de Fernandes Jorge e Robert Bresson. Deste modo, a presente dissertação tem como objetivos evidenciar a importância da intermedialidade na escrita de Fernandes Jorge, o diálogo da poesia com o cinema como um dispositivo de narratividade, a tensão entre poesia e imagem aos olhos do leitor de *Pickpocket*, o processo efrástico na imagem poética de João Miguel Fernandes Jorge e na imagem cinematográfica de Robert Bresson. A dissertação encontra-se dividida em três capítulos, cada um deles dividido em dois subcapítulos que irão problematizar as questões evidenciadas⁵.

No capítulo 1 (*Poesia, cinema, intermedialidade*) demonstraremos a importância das artes plásticas na escrita poética e crítica de Fernandes Jorge, a afinidade entre Fernandes Jorge e Chafes – e, por sua vez, o laço que se forma entre Fernandes Jorge, Chafes e Bresson em *Pickpocket* e fora dele. De seguida, partiremos para a apresentação e problematização do diálogo intermedial patente no livro *Pickpocket*. Para a construção deste capítulo foram fundamentais os estudos de Irina Rajewsky e de Elza Adamowics.

Já no capítulo 2 (*Processos de leitura intermedial no cinema e na poesia*), propomos uma interpretação do livro *Pickpocket* aos olhos do conceito de *iconotexto* e evidenciaremos as linhas estruturais do cinema bressoniano. Destacam-se, sobretudo, as leituras de Liliane Louvel, de Gilles Deleuze e de Jacques Rancière.

⁵ Acrescente-se que as ilustrações ao longo da dissertação, retiradas maioritariamente dos filmes de Robert Bresson, servem de suporte às afirmações e às problemáticas que pretendemos evidenciar.

No último capítulo, capítulo 3 (*Movimentos ecfrásticos*), centrar-nos-emos na écfrase em João Miguel Fernandes Jorge, no laço inseparável entre écfrase e digressão na escrita deste poeta, bem como na descrição ecfrástica de sequências e planos fílmicos como dispositivos de narratividade. Por outro lado, iremos propor uma ligação entre as imagens do cinema bressoniano e imagens das artes plásticas; ligação essa que nos permite questionar o processo ecfrástico num cineasta que lutou por uma produção de imagens únicas, isto é, um cinema que não reproduzisse imagens de nenhuma outra arte. Tornaram-se fundamentais as leituras teóricas de Joaquim Manuel Magalhães, de James A. W. Heffernan, de Joana Matos Frias e de Laura M. Sager Eidt.

Por um lado, a leitura de outras obras de João Miguel Fernandes Jorge, nomeadamente de poesia e de crítica de arte – como, por exemplo, *Mirleos*, *Mãe-do-fogo*, *Processo em arte*, *A gravata ensanguentada* – foi, também, fundamental para uma compreensão mais alargada do seu diálogo com as artes plásticas e do processo ecfrástico no autor a partir de diferentes artes. Por outro lado, o livro de Robert Bresson *Notas sobre o Cinematógrafo* permitiu-nos aprofundar a estética e as linhas teóricas defendidas e propostas pelo cineasta. Neste livro em forma de pequenos trechos, Bresson traça os objetivos e as linhas a seguir pelo cinematógrafo. Já no que diz respeito a outras leituras, destacamos, também, a obra *Entre o Céu e a Terra*, de Rui Chafes, que nos permitiu construir uma afinidade entre Chafes e Bresson.

As diferentes manifestações da imagem no livro *Pickpocket* – desde as imagens verbais da poesia de Fernandes Jorge às imagens gráficas (fotogramas e fotografias) – permitem pensar nos conceitos *livro de diálogo* e *iconotexto*. Alias, convém ainda salientar que resgatamos da obra *A Palavra* dois importantes paratextos que Fernandes Jorge escreveu. Por um lado, no texto “Também em *A Palavra* o amor se exprime pelo beijo”, o autor escreve a afinidade quem tem com o cinema, particularmente com o filme *A Palavra*, de Carl T. Dreyer. Por outro lado, no texto “A luz nórdica em pintores dinamarqueses”, Fernandes Jorge aproxima a pintura de alguns artistas dinamarqueses do cinema de Carl T. Dreyer, revelando que a sua ligação com as artes plásticas não se faz apenas pela via da tematização poética mas, também, pela via reflexiva e teórica.

Assim, o primeiro subponto do capítulo 1 dedica-se à intermedialidade em João Miguel Fernandes Jorge (*João Miguel Fernandes Jorge e as artes da imagem*), e o segundo subponto dedica-se à apresentação e análise do livro *Pickpocket* enquanto livro que abre um diálogo entre três artistas e três artes diferentes (*Pickpocket, um livro em diálogo*), tornando-se possível construir uma afinidade exterior ao livro entre Fernandes Jorge, Chafes e Bresson.

Ora, o processo de leitura que delineamos para *Pickpocket* [L] visa alargar a tensão texto/imagem ao universo do leitor, isto é, segundo uma ideia de tensão e colisão entre visualidade verbal e visualidade gráfica surgirá uma outra imagem – que já não é uma imagem do poeta, nem uma imagem do cineasta, mas uma imagem do universo do leitor, fruto da tensão previamente estabelecida. Deste modo, tornou-se importante analisar a visualidade verbal da poesia de Fernandes Jorge, visto que os poemas do autor não procuram ser ilustrações verbais dos filmes de Robert Bresson, mas poemas entre a memória e o esquecimento do filme, entre éfrase e digressão. E, ao mesmo tempo, a análise da estética bressoniana revelou-se importante para compreender e reforçar a ligação entre os poemas e os filmes e, também, para uma contextualização do valor dos fotogramas, que não procuram ser apenas ilustrações, no livro, mas dialogam com a poesia de Fernandes Jorge e acabam por ter uma certa função na leitura de *Pickpocket*.

Por isso, o primeiro subponto do capítulo dois dedica-se a uma aplicação mais aprofundada do conceito de *iconotexto* e a uma análise das particularidades do cinema bressoniano (*“Imagens que conduzem o olhar” no cinema de Robert Bresson*) e o segundo subponto dedica-se ao processo de leitura do livro (*O leitor de Pickpocket*).

Por fim, chegamos ao processo ecfástico na poesia de *Pickpocket* [L] e na cinematografia de Robert Bresson. Ora, a poesia de Fernandes Jorge dialoga com os filmes de Robert Bresson sobretudo através da éfrase. João Miguel Fernandes Jorge escreve os detalhes e o afastamento do filme, isto é, a memória e o esquecimento do filme. O leitor tanto se depara com versos que remetem para determinada sequência ou plano (descrição ecfástica) como, de repente, se depara com versos ou poemas que fogem à éfrase e privilegiam uma digressão pelas imagens bressonianas.

Deste modo, analisamos a écfrase em Fernandes Jorge como um dispositivo de narratividade, não no sentido de narrar linearmente uma história, não é disso que se trata, mas de produzir uma narratividade entrecortada; de certa forma, o despojamento dos filmes de Robert Bresson encontra-se com o despojamento dos poemas de Fernandes Jorge, que nunca desvendam o seu silêncio ou os seus segredos ao leitor. A écfrase será, portanto, entendida como instrumento para uma poesia a meio caminho entre a descrição e a digressão.

Por outro lado, o cinema de Robert Bresson sugere um discreto encontro com as artes plásticas. A partir da ideia defendida por Robert Bresson de que as imagens do cinematógrafo não podem ser as imagens de nenhuma outra arte, iremos analisar a presença das artes plásticas no seu cinema, não através de uma ideia de transposição, pois não se trata desse tipo de relação, mas de inspiração, isto é, o cineasta recorre às artes plásticas como inspiração para produzir as imagens do cinematógrafo. Trata-se, então, de uma écfrase subtil, rigorosa e, em última análise, irreconhecível.

A leitura de Laura M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, revelou-se fundamental quer para o estudo da écfrase em Robert Bresson, quer para o estudo da écfrase na poesia de João Miguel Fernandes Jorge. A autora alarga o conceito de écfrase ao universo cinematográfico – sem nunca eliminar a possibilidade de as suas premissas serem, também, aplicadas à literatura e à poesia – e reflete sobre as diferentes presenças das artes plásticas no cinema, desde uma relação de transposição a relações em que a écfrase se faz sentir pela transformação e pelo poder de se tornar irreconhecível.

Assim, o primeiro subponto do capítulo 3 dedica-se à descrição e à digressão ecfrástica na poesia de *Pickpocket* (*Descrição ecfrástica e digressão em Pickpocket [L]*). Já o segundo subponto (*Écfrase, poesia, cinema*) encontra-se dividido em duas secções, pois iremos abordar duas questões diferentes. Na primeira secção (*Categorias da écfrase em Pickpocket [L]*) iremos aplicar os conceitos ecfrásticos propostos por Laura M. Sager Eidt à poesia de Fernandes Jorge no livro *Pickpocket*. Já na segunda secção (*As artes plásticas na cinematografia de Robert Bresson*) iremos pensar as relações entre Robert Bresson e as artes plásticas, através de uma ideia de relação ecfrástica irreconhecível.

Em suma, a análise do livro *Pickpocket* levar-nos-á a três pontos principais: a intermedialidade, o processo de leitura e a écfrase. E, apesar de João Miguel Fernandes Jorge ser um escritor e Robert Bresson um cineasta, forma-se uma afinidade incontornável entre os dois artistas, e, logo, entre duas artes – poesia e cinema.

Capítulo 1 – Poesia, cinema, intermedialidade

1.1. João Miguel Fernandes Jorge e as artes da imagem

Autor de uma vasta obra que compreende poesia, ficção e ensaio crítico, João Miguel Fernandes Jorge apresenta-se como um autor sempre em diálogo com as artes da imagem. Este diálogo manifesta-se de forma plural: por um lado, nos seus livros de crítica de arte – destacando-se *Processo em arte*, *Longe do Pintor da Linha Rubra*, *A Gravata Ensanguentada*, *A Flor da Rosa* –; por outro lado, na sua poesia, em livros como *Invisíveis Correntes*, *Mãe-do-Fogo*, *Mirleos*, *A Palavra*. Aliás, João Miguel Fernandes Jorge é um autor para quem a intermedialidade tem um grande peso, visto a sua produção poética convocar e proporcionar uma leitura intermedial. Nos estudos de que tem sido objeto, destaca-se a tese de doutoramento intitulada *Reconfigurar o corpo: O fragmento nas poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*, da autoria de Margarida Neves, investigadora que procura, precisamente, estudar a “[...] inter-relação entre texto literário (João Miguel Fernandes Jorge) e fotografia (Jorge Molder) e pretende mostrar como a *liminaridade* das artes pode ser um factor determinante nesta que consideramos ser uma relação de contaminação e contiguidade” (Neves 2011: 10).

A relação de João Miguel Fernandes Jorge com as artes da imagem revela-se, então, complexa, pois, além de possuir uma obra muito vasta, este autor não se limita a estabelecer uma relação com uma arte, exclusivamente, apresentando textos que mergulham na pintura, na fotografia, na escultura e no cinema. Em *Pickpocket* [L], João Miguel Fernandes Jorge trabalha com a imagem em movimento⁶, mas, também, com os fotogramas dos filmes de Bresson, reproduzidos ao longo da obra.

⁶ Quando usamos o termo “imagem em movimento” estamos a remeter para o conceito *moving image* teorizado por Noel Carroll na obra *Theorizing the moving image*, que descreve, precisamente, imagens cujo movimento é tecnicamente possível, ou seja, a imagem do cinema, em oposição, por exemplo, à pintura: “[i]n answer to the question, ‘What is a moving image?’ we argue that x is a moving image (1) only if it is a detached display and (2) only if it belongs to the class of things from which the impression of movement is technically possible” (Carroll 1996: 66). Por outro lado, quando falamos em imagem-movimento ou, no caso do presente trabalho, imagem-tempo, estamos a remeter para os conceitos propostos por Gilles Deleuze nas obras *A imagem-movimento Cinema 1* e *A imagem-tempo Cinema 2*.

Em João Miguel Fernandes Jorge reconhece-se um grande poder de narratividade, que conduz a uma tentativa de “[n]arrar a imagem, traduzir a imagem, imaginar a imagem: muitos são os modos de fazer resplandecer as figuras na sintaxe dos versos, libertas das limitações da visão, de modo a construir uma sucessão discursiva que é de outra ordem” (Guerreiro 2015: s.p.).

Ora, esta sucessão discursiva de outra ordem encontra no processo ecfástico espaço para uma forte liberdade descritiva, de que vive o diálogo de Fernandes Jorge com a imagem. A écfase, figura da arte que se encontra em discussão desde tempos remotos, começou por estar ligada a um “[...] exercício retórico indissociável da *mimesis* e da *enargeia* [...]” (Frias 2019: 53), que consistia na reprodução, por palavras, de uma obra pictórica. No entanto, a proliferação dos estudos interartísticos e intermediais levou a que fosse necessário repensar este conceito e as suas fronteiras, dado que “[e]kphrastic descriptions, as inherently intermedial phenomena, rely on transformational processes between word and image and thus necessarily imply the crossing of medial boundaries” (Hartmann 2015: 174)⁷.

James A. W. Heffernan descreveu a écfase enquanto “[...] *verbal representation of graphic representation* [...]” (Heffernan 1991: 299), o que, à partida, poderia ser aplicável às relações de João Miguel Fernandes Jorge com a imagem, mas este autor não se limita à descrição ecfástica neste sentido. E, mais do que isso, *Pickpocket* [L] convoca diferentes leituras da imagem, o que nos leva a questionar quais os limites e fronteiras da écfase, neste livro, visto que os poemas de Fernandes Jorge trabalham com a imagem em movimento bressoniana e com os próprios fotogramas; e, antes disso, já as imagens de Robert Bresson tinham sido construídas a partir de outras imagens.

Quando trabalha a imagem estática, Fernandes Jorge procura uma ideia de vida para lá da imagem pré-existente, o que reforça muito a seguinte questão:

[o] poeta não é nem quer ser um iconólogo nem um historiador da arte, mas um inventor de cenas de uma grande sensibilidade, criadoras de mundos e determinadas por um princípio narrativo que

⁷ A versão consultada desta obra, *Handbook of Intermediality*, é uma versão digital, por isso o número de páginas não corresponde à edição impressa.

se suspende para se abrir ao ilimitado da poesia, com uma destinação profundamente incerta. (Guerreiro 2015: s.p.)

Não se ficando pela convencional descrição da imagem, há, em João Miguel Fernandes Jorge, um trabalho dessa mesma imagem, revelando-se, por isso, um “[...] poeta em que a deambulação e éfrase facilmente convergem [...]” (Martelo 2016: 85). Para melhor evidenciar estas questões, vejamos alguns exemplos da relação com a imagem em Fernandes Jorge, extraídos de obras distintas.

O texto “A gravata ensanguentada”, da obra com o mesmo título, é uma espécie de pequena ficção, designação que, aliás, é atribuída ao livro pelo próprio autor, no texto inicial de apresentação: “*A Gravata Ensanguentada* prolonga o sentido que pretendi dar a *A Flor da Rosa* (2000). Também aqui pequenas ficções andam a par com a pintura, a escultura, o filme, a fotografia ou o vídeo” (Jorge 2006: 8). Estamos, portanto, perante um livro em que Fernandes Jorge cria ficções a partir de obras de arte, numa espécie de convergência entre crítica e ficção.

No texto em questão, o autor coloca lado a lado dois quadros de épocas e contextos diferentes – “[t]rezentos anos os separam” (Jorge 2006: 87) – e cria um confronto visual, extremamente forte. As pinturas em questão são *Jeune Homme*, de Mário Eloy, e um pormenor de *Leitora de Sinais*, de Georges de La Tour. O narrador, uma voz que em muito se identifica com o próprio Fernandes Jorge, apresenta os seus personagens da seguinte forma: “[c]oisa alguma sei acerca da rapariga. Somente a perspicácia do seu olhar e a flagrante beleza do rosto. Face à ignorância da sua identidade irei igualmente ignorar o nome do homem do retrato. Ele é também um jovem” (Jorge 2006: 87). De seguida, introduz pequenas alterações que gostaria de presenciar nas pinturas:

[q]uanto à gravata ensanguentada, admito que não se encontra no seu pescoço, mas não escondo que gostaria de lhe ver uma daquelas gravatas de *foulard* que se usavam nos anos 30 do século passado [...]. Quanto à rapariga, bem gostaria de lhe desatar o lenço apertado sob o rosto. Os cabelos loiros cairiam pelos ombros e sobre o dourado corpete de rendas do vestido. (Jorge 2006: 87)

Ora, o confronto que João Miguel Fernandes Jorge cria é feito a partir de uma disposição física, específica, das pinturas, que forma um entrecruzar do olhar das duas figuras:

[s]e os dispusermos a par, teremos de seguir a indicação do olhar da rapariga. Ela olha para o rapaz com curiosidade, desejo, insolência. Se seguirmos esse olhar, ela coloca-se à esquerda do rapaz. Dá-lhe a sua direita. Aí, nesse estipulado lugar, se mantém com a indiferença de quem sabe estar a ser examinado em todo o pormenor. Não se importa. Não se interessa. (Jorge 2006: 89)

Além das descrições desse entrecruzar dos olhares, a própria disposição da reprodução dos quadros, no texto, com uma página de intervalo, reforça ainda mais a pequena ficção. O leitor tem acesso visual ao cruzamento de olhares entre os rostos das duas pinturas. O movimento que Fernandes Jorge cria para a imagem estática das pinturas forma uma disparidade de sentidos, pois atribui intencionalidades a ambos os personagens:

[a] rapariga move os olhos a uma velocidade de conflito. Está cheia de categorias críticas e o movimento da investigação que os olhos exercem sobre o rapaz, colocado à sua disposição pelo tempo futuro como uma dádiva à sua curiosidade, não dá qualquer descanso ao imaginar e ao querer saber. (Jorge 2006: 89)

Por outro lado,

[q]uanto ao homem, ainda um rapaz, a sua naturalidade reflecte-se na forma como abandona o corpo a uma preguiçosa posição de descanso, de onde se não ausenta uma certa tensão. Os ombros estão encostados à parede, de um modo leve, quase inconsciente. Tem as mãos enterradas nos bolsos das calças largas. A cintura está larga e sustém no seu interior não só a anilada camisa que espreita da gola redonda da camisola de malha, como também esta foi enfiada dentro das calças. Dispensa uso de cinto. (Jorge 2006: 90)

Ambas as descrições corroboram a ideia de uma digressão ecfrástica em Fernandes Jorge, que tanto se mantém fiel aos princípios descritivos da écfrase em sentido

estrito, como, de repente, ultrapassa esses princípios, atribuindo à descrição pormenores de movimento.

Ao longo do texto, o autor justifica a necessidade de cruzar as duas pinturas, ao levantar a seguinte questão:

[a] partir de quantos rostos examinados, provenientes da imagem da pintura ou do seu parente mais próximo que é o cinema (e não, como poderão supor, a fotografia), começa um rosto a ser um rosto de visível vida e senhor de um pulsar de razão e de sentidos? (Jorge 2006: 92)

João Miguel Fernandes Jorge considera que a pintura se aproxima mais do cinema do que da fotografia, precisamente pelo poder que ambas as artes possuem de criar uma “visível vida”, e foi isso que o levou à experiência de confrontar e cruzar os dois quadros:

[...] essa disposição de tanto ver e julgar os traços do que é visto se transformam, de uma reflexão, no inflectir de um ídolo, de um quase ser que prolonga nervos e músculos de um consentir de existência. Foi isso que experimentei, quase em automatismo, quando fui buscar o retrato de ‘Jeune homme’ de Mário Eloy e o coloquei sob o comprometido olhar da rapariga de La Tour. (Jorge 2006: 92)

Nos caminhos da poesia, por outro lado, destaca-se o seguinte poema em que a digressão e a éfrase se enlaçam. O poema “Retrato de Agripina-A-Antiga”, da obra *Mirleos*, remete para a escultura de Agripina, que se encontra no Museu Nacional Machado de Castro⁸. O que encontramos no poema de João Miguel Fernandes Jorge é um resgate de Agripina, que surge como uma figura exilada que pensa o seu passado, presente e futuro, questionando a sua existência enquanto mulher desterrada e esquecida numa ilha.

⁸ Agripina Maior foi umas das mulheres mais influentes do Império Romano, mãe do Imperador Calígula e avó do Imperador Nero. Foi exilada numa ilha, a mando de Tibério, após o assassinato do seu marido, o general Germânico, devido às suas constantes tentativas de colocar um dos filhos no poder. Morreu no exílio e só depois da ascensão de Calígula é que a sua memória é reabilitada e celebrada na História de Roma.

Todas estas características se apresentam sob a forma de questões que Agripina coloca a si mesma: “[q]uerem os traços da minha face? Aqui, no/ exílio da pequena ilha enterrei o chão intacto/ da memória” (Jorge 2015: 49). O que temos neste poema, onde o sujeito poético adquire contornos de reflexão e não de confissão, é uma mulher pensando-se e vendo-se a si própria: “[o] meu retrato? Agora, suspeito que não passa de/ um sepulcro sem nome/ todavia, a face tem ainda majestade e a paixão de/ um ramo de bagas vermelhas no regaço” (Jorge 2015: 49). Rende-se, assim, à passagem do tempo na solidão e no esquecimento, “[d]a vida espero o mesmo que/ da poesia e da morte – depósito de restos, arqueologia” (Jorge 2015: 49).

O livro em estudo, *Pickpocket*, foi realizado em parceria com Rui Chafes, escultor (e também escritor) com quem Fernandes Jorge desenvolveu vários trabalhos. Podemos sublinhar o livro *O lugar do Poço*, muito anterior a *Pickpocket* [L], com poemas de Fernandes Jorge e desenhos de Chafes.

A obra *O Lugar do Poço*, que reforça vários aspetos já enunciados, “[...] assenta numa intersecção permanente do mundo pessoal com o da cultura, do mundo do quotidiano com o da história” (Magalhães 1989: 220), visto que, ao longo do livro, são constantes as referências à Antiguidade, ao quotidiano e, de forma muito sóbria, à figura do artista em processo criativo, como se lê no verso: “[p]ousou a caneta com brusquidão. A mancha de tinta/ verde alastrou sobre o papel” (Jorge/Chafes 1997: 12), que quase instintivamente leva o leitor a estabelecer um paralelismo entre a “mancha de tinta” e os desenhos de Chafes, reproduzidos no final do livro. Ora, esta intersecção provoca uma sensação de falha constante ao nível da progressão da leitura, como se, a todo o momento, o leitor, que pensava ter decifrado, logo à partida, o poema, fosse confrontado com um retirar desse sentido, restando a sua indecifrabilidade, pois “[é] preciso reconhecer, desde logo, que estamos na presença de uma escrita cujo tom permite a ilusão de um entendimento praticamente instantâneo” (Amaral 1991: 67).

As referências culturais nos poemas são constantes: “dizem que é inebriante/ e deste modo misturam os medievos dias de hoje/ carregados de lixo e de técnica/ com a suave ortodoxia bizantina e o oiro mais/ longínquo que de Delfos desce até à mortal e doce/ água de Galaxidi, no golfo de Corinto” (Jorge/Chafes 1997: 11). Ora, toda esta

confluência de tempos e espaços concede aos poemas um tom reflexivo, incidindo sobre o mundo e as constantes mudanças que atravessam a humanidade: “deste mundo/ eu entendo primeiro o seu desastre” (Jorge/Chafes 1997: 29).

É interessante recordar a valorização do quotidiano em João Miguel Fernandes Jorge, uma marca da sua escrita que é visível sobretudo nas primeiras publicações, nos anos setenta⁹, e que lhe permite iniciar poemas com versos tão cristalinos e tão lineares como estes: “[a] noite caiu. Sentiu de um só golpe o frio”. Para logo a seguir retirar ao leitor toda a segurança inicial do poema, “[...] não havia meio termo,/ não havia circunstâncias para o homem, nenhum drama tinha/ existência” (Jorge/Chafes 1997: 23). E, claro está, a “[...] componente de ficcionalização do sujeito, tal como ocorre frequentemente no lirismo contemporâneo, associada à exploração de uma certa narratividade, parece reflectir-se numa espécie de paraficções identitárias [...]” (Martelo 2004: 250), e o “eu” tanto se revela “[...] [e]xcelente vigia/ que trabalha como quem guarda as culturas pela difícil hora da manhã [...]” (Jorge/Chafes 1997: 17), como é um “náufrago/ cantando versos feridos de amor” (Jorge/Chafes 1997: 34).

O diálogo com as artes da imagem, neste livro, além de incluir a reprodução dos desenhos de Chafes no fim do volume, caracteriza-se pelo rigor na escolha do vocabulário em Fernandes Jorge que, “[r]ecorrendo frequentemente à enumeração e à justaposição de imagens perceptivas e impressões, “[...] faz um uso extremamente discreto da metáfora [...]” (Martelo 2010: 171), introduzindo nos poemas expressões e palavras do mundo das artes visuais. Por um lado, este uso discreto da metáfora faz confluir o mundo das artes visuais com o mundo emocional do poema, numa “[...] geometria dos sentidos” (Jorge/Chafes 1997: 19) que, além de reforçar o inexprimível do poema, transporta o leitor aos desenhos de Chafes. Por outro lado, o leitor é conduzido na errância narrativa dos poemas, através, por exemplo, de referências metafóricas à água e ao mar: “[e] as mãos transportam o rio. A enegrecida /água procurará o seu refúgio na maior luz do mar [...]” (Jorge/Chafes 1997: 14).

⁹ São de sublinhar: a questão da disforia urbana, do litoral e do peso da memória, bem como o efeito de catábase presente nas poéticas de João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e António Franco Alexandre, nos anos Setenta.

Enquanto crítico de arte, João Miguel Fernandes Jorge tem produzido vários textos teórico-críticos sobre as exposições de Rui Chafes. Sem nunca descurar a componente temporal, ou intemporal, do trabalho do escultor, bem como a consciência do trabalho oficial por detrás das esculturas, os textos de Fernandes Jorge chegam ao leitor como textos que vão muito além do que, teoricamente, se espera de uma produção crítica. Rui Chafes, escultor e escritor, trabalha com o ferro, revelando trabalhos da ordem do sublime, que desafiam a composição do espaço e do tempo.

Como faz notar Luís Quintais, “[e]m grande medida, o trabalho de Rui Chafes é uma singularidade em sentido forte. Não é possível diluí-lo no contexto ou numa mera perspectiva de carácter historicista” (Quintais 2015: 10). E é precisamente esta componente desafiante do tempo e do espaço que interessa a João Miguel Fernandes Jorge resgatar, visto ser, também, um elemento problematizado em toda a sua obra. Não é uma questão de fuga à contemporaneidade, tal como não o é na obra de Fernandes Jorge, mas de encontrar nessa contemporaneidade um lugar que não esteja preenchido por ela, um lugar suspenso, um vazio dentro do todo que possa ser explorado. E, assim, a obra

[...] parece vir de um outro tempo, de um tempo sem tempo, de um tempo sem mediação, sem representação, onde a arte seria, talvez, uma figuração ou uma *presença* [...] do que é frágil e do que é inquebrável, do que é visível e do que é invisível, em suma, do que é um acto do corpo em seus mortais desvios. (Quintais 2015: 10)

No texto “Durante o Fim”, que se encontra na obra *Processo em arte*, Fernandes Jorge parte do filme *Durante o Fim*, de João Trabuço, para apreender aspetos essenciais da obra de Chafes. O que se discute, essencialmente, é a invasão do meio natural, “[o] ferro das esculturas que se articula com o leve nevoeiro, com vegetação, e com a geologia do parque” (Jorge 2008: 25). Ora, esta invasão conduz a uma “verdade-no-espaço”, que se destaca pela “violência sobre o espaço” e que “[...] jamais o afasta [Chafes] do reconhecimento do contemporâneo” (Quintais 2015: 12). Nas palavras de João Miguel Fernandes Jorge: “[a]s esculturas que se inclinam para as árvores. Que partem de uma

vara de ferro inclinada, para repousarem a sua esfericidade no tronco de uma e outra e outra árvore” (Jorge 2008: 27).



Figura 1, João Trábulo, *Durante o Fim*.

Ao longo do filme, Chafes revela alguns pensamentos sobre a arte e o artista, considerando que um dos berços da escultura é a Igreja, enquanto o Museu (contemporâneo) adquire o estatuto de espaço neutro, porque, parafraseando o próprio, antes de ser arte, a escultura foi instrumento de fé. Quanto ao artista, deve ser exigente consigo mesmo e com o seu trabalho, exigência essa que Fernandes Jorge reconhece em Chafes e no trabalho oficial que realiza: “[o] atelier, o trabalho do ferro, o erguer da escultura e a noção muito realista de que somente uma coisa nos salva aos nossos próprios olhos: o trabalho” (Jorge 2008: 26). Ouve-se o escultor dizer a determinado momento: “o tempo é o meu único amigo”. Ao que Fernandes Jorge responde, “[o] tempo Rui? Coisa antiga e brevemente humana” (Jorge 2008: 27).

Na produção poética de João Miguel Fernandes Jorge, a presença do cinema adquire contornos muito específicos, pois aquilo que o autor procura é um determinado cinema, com um certo tipo de imagem. Aliás, nas palavras de Fernandes Jorge, ao referir-se à cinematografia de Carl Dreyer: “interessa-me sim a arte de calar, a arte de tornar silêncio o acto de escrita que tem a imagem fílmica, como tem um pouco a fotografia e como tem, muitíssimo, a pintura [...]” (Jorge *et alii* 2007: 44). Há uma linearidade cinematográfica em Fernandes Jorge que procura fugir aos poemas de exaltação ou

homenagem a determinado cineasta, ator, ou filme, visto que, “[d]ifícilmente fix[a] o nome de um realizador e nunca reconhece o nome de um actor” (Jorge *et alii* 2007: 43).

Procurando um cinema que submeta a imagem ao rigor, à beleza e ao equilíbrio, Fernandes Jorge encontra na cinematografia de Robert Bresson uma resposta, ou um mar de interrogações, para a sua poesia.

Há dois importantes paratextos na obra *A Palavra*, nos quais o poeta expõe os seus pensamentos sobre cinema, pintura e escrita. No texto “A luz nórdica em pintores dinamarqueses”, João Miguel Fernandes Jorge estabelece um paralelismo entre a obra de alguns pintores dinamarqueses e o cinema de Carl Dreyer. O que ressalta é o tratamento que ambas as artes fazem do espaço e da atmosfera que rodeia as figuras/personagens. Na pintura dinamarquesa,

[p]or vezes, a mulher que se move numa pintura, na simplicidade do seu vestir ou que noutra pintura suspende os seus passos presa a um instante (quase eternidade) de reflexão ou o rapaz que está encostado a um canto de uma sala, em esquecido abandono, entregue à leitura de um livro que segura entre mãos, todos eles se perdem ante o nosso olhar em favor da segura serena e plena de equilíbrio de uma peça do mobiliário. (Jorge *et alii* 2007: 60)

De modo semelhante, na cinematografia de Dreyer, observa:

[...] entre as formas puras do mobiliário inscrevem-se, como uma aparição, os corpos que representam as personagens. Estão de pé nas salas, encerradas no obscuro sentimento que é a *palavra* das suas coisas ou atravessam as praças vazias de Copenhaga, como ocorre quer no pintor quer no realizador de *Gertrud*. (Jorge *et alii* 2007: 61)

Portanto, a relação com o cinema em Fernandes Jorge não se faz apenas pela via da tematização poética, mas também pela via reflexiva, pela análise crítica das inter-relações entre as diferentes artes da imagem.

No texto “Também em *A Palavra* o amor se exprime pelo beijo”, João Miguel Fernandes Jorge descreve o seu “[...] modo de estar com o cinema [...]” (Jorge *et alii* 2007: 43), e o que lhe interessa resgatar da imagem fílmica, considerando que existe uma espécie de “[...] mecanismo que nos leva à selecção de um filme e à sua eleição entre

tantos filmes de que se gostou [...]” (Jorge *et alii* 2007: 43). E essa seleção fílmica, por parte do espectador, “[...] deve trazer uma explicação, pelo menos no que respeita às motivações da escolha” (Jorge *et alii* 2007: 43).

Vejamos, então, como se manifesta esse modo de estar com o cinema, em particular na relação com Robert Bresson, pois se Fernandes Jorge nos diz que “[...] muitos filmes, muitos talvez não, mas alguns (para não dizer bastantes) andarão de par em par com a arte da poesia” (Jorge *et alii* 2007: 44), Bresson, por sua vez, aconselha: “[n]ão *corras* atrás da poesia. Ela introduz-se por si mesma através das articulações (elipses)” (Bresson 2000: 35).

Cineasta da fragmentação e da contenção, Robert Bresson lutou por um cinema que se distanciasse do teatral e do representativo. Em *Notas sobre o Cinematógrafo*, distingue “[d]uas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc) e se servem da câmara para *reproduzir*; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para *criar*” (Bresson 2000: 17).

O cinema de Bresson chegou a ser apelidado de “[...] cold, remote, overintellectualized, geometrical” (Sontag 2009: 171), pelo forte rigor a que submete a imagem em movimento. Nos filmes deste cineasta há um corte muito acentuado dos planos, o que reforça a sensação de falha na imagem, a juntar ao rigor impassível a que submete os modelos dos seus filmes, de forma a criar o seguinte efeito, que terá um grande impacto no espectador: “[c]omover não com imagens comoventes mas com relações entre imagens que as tornam ao mesmo tempo vivas e comoventes” (Bresson 2000: 78). Ora, Robert Bresson explora nos seus filmes emoções, densidades e diferentes estados do ser humano – os modelos do cineasta são, sobretudo, modelos prisioneiros num determinado contexto social, temporal e espacial em que estão inseridos.

Robert Bresson repudia, então, o cinema dito convencional e, por isso, formula a teoria do cinematógrafo, que se distingue pela

[...] combinação singular e paradoxal de vários traços acentuados: o imprevisto, o instintivo, o inesperado; a emocionalidade, a absorção do espectador; a intenção de verdade, a crença no real; por fim um poder próprio desta máquina que é igualmente instrumento de escrita. (Aumont/Marie 2009: 40)

Central nesta teoria é a concepção de que os filmes devem ser executados por modelos e não por atores, escapando, assim, ao cinema de representação teatral:

[p]ara Bresson, o cinema, na sua definição comercial corrente, não passa de um veículo para actores profissionais representando uma peça de acordo com as normas teatrais em vigor; ao contrário, o cinematógrafo é o registo de um real não representado, sem actores e sem recorrer a códigos (de dicção, do gesto) vindos do teatro. (Aumont/Marie 2009: 55)

O cineasta associa o teatral no cinema a uma ideia de falsidade, “[t]eatro e cinema: alternância entre acreditar e não acreditar. Cinematógrafo: acreditar continuamente” (Bresson 2000: 59). Ou seja, no cinema convencional, o espetador oscila entre um acreditar e um não acreditar, o que retira toda a credibilidade ao filme:

[n]a mistura do verdadeiro e do falso, o verdadeiro faz sobressair o falso, o falso impede de acreditar no verdadeiro. Um actor que simula o medo do naufrago na proa de um navio verdadeiro batido por uma verdadeira tempestade: não acreditamos nem no actor, nem no navio, nem na tempestade. (Bresson 2000: 28-29)

Os modelos, com o seu “[...] modo de ser interior. Único, inimitável” (Bresson 2000: 53) seriam, então, o veículo que permite conduzir os filmes bressonianos numa linha de busca da verdade. Para Bresson, “[s]e o teatro e sobretudo o cinema são a arte do falso, o cinematógrafo, esse, define-se pelo valor oposto: o poder da verdade” (Aumont/Marie 2009: 40), tornando-se, assim, impensável recorrer às técnicas de representação a que os atores são submetidos para chegarem à personagem que lhes é exigida, pois “[e]sse ‘eu’ que não é o seu ‘eu’ é incompatível com o cinematógrafo” (Bresson 2000: 65).

Também João Miguel Fernandes Jorge distingue o ator da personagem, interessando-se apenas pela figura que o filme faz nascer. Começa por explicar este pensamento da seguinte forma: “[d]irão que vejo filmes não como quem vê filmes, mas como quem lê um romance. Talvez. Há o autor e as personagens. Estas existem por si. Não trazem a estrutura prévia do actor” (Jorge *et alii* 2007: 43). Ou seja, há uma existência na personagem fílmica que lhe interessa resgatar e um sentido muito linear do ato de

interiorizar a personagem, considerando que “[...] mais do que desempenhar ou representar, será servir o verbo que melhor lhe serve” (Jorge *et alii* 2007: 44).

Ora, esta ideia de “servir” o filme, que o ator transporta, corresponde, ou dialoga, com a conceção de modelo e não de ator proposta por Robert Bresson – isto é, há uma existência dos modelos “[...] enquanto imagens [...]” (Jorge *et alii* 2007: 43) que suspende a realidade do ator e a ideia de representação. Isto levará à verdade que Bresson considera fundamental, onde os modelos “[c]omeçam e acabam na singularidade do seu absoluto e na teia de relações que estabelecem e organizam dentro do filme” (Jorge *et alii* 2007: 43). Tanto para Bresson como para Fernandes Jorge, há uma distinção, muito clara, entre o “eu” ator e o “eu” personagem/modelo, visto que, “[p]ara além de uma unidade a que pertencem, sustentam-se de um vazio, de um imaginar” (Jorge *et alii* 2007: 43).

O filme *Procès de Jeanne d’Arc*, por exemplo, recria o julgamento da jovem Jeanne, seguindo a documentação original do mesmo. No entanto, Robert Bresson declara, “[n]ão aos filmes de história que fariam ‘teatro’ ou ‘mascarada’. (Em *Processo de Joana D’Arc*, tentei, sem fazer ‘teatro’ nem ‘mascarada’, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica)” (Bresson 2000: 112). O cineasta procura uma verdade em Jeanne d’Arc que não é a verdade histórica documentada, mas uma verdade interior, captada pela tensão espaço-temporal de que vive o filme.

Procès de Jeanne d’Arc é composto por um extremo despojamento a nível de espaço e de personagens, o que reforça o estado de enclausuramento da jovem, que se move apenas da cela para a sala de interrogatórios e vice-versa. A Jeanne d’Arc de Robert Bresson nunca surge física ou emocionalmente dramática, apenas chora, mas até o seu choro é breve e contido; Jeanne apresenta um despojamento emocional de tal maneira forte que a sua figura atinge uma certa solenidade ao longo do filme. Nas perguntas que lhe são feitas, ao longo do julgamento, responde sem exaltações de expressividade e no auto de fé, momento do culminar do processo, aceita todos os passos que lhe estão destinados, desde a caminhada até à prisão das chamas, que o espetador ouve e presente através das mãos da jovem, amarradas ao mastro, que são captadas pela câmara, por uns segundos, num gesto de agitação, provocando um “[...] tacto próprio do olhar” (Deleuze 2015: 26).

Este agregar de forças nas imagens de Bresson é o que leva Fernandes Jorge a afirmar que, no cinema, “[à]s vezes a tensão é elevadíssima e cada imagem pode viver por si, sem ter em conta o que a precede ou o que se lhe segue” (Jorge *et alii* 2007: 43).

Por outro lado, a busca pelo silêncio em João Miguel Fernandes Jorge, e pela imagem fílmica silenciosa encontra respostas nos filmes de Robert Bresson, e é de tal forma importante que o texto “Também em *A Palavra* o amor se exprime pelo beijo” abre com a seguinte frase: “[a]o escolhermos um filme devíamos deixar apenas as imagens e ausentarmo-nos de qualquer palavra ao seu redor” (Jorge *et alii* 2007: 43), o que estipula logo as linhas seguidas pelo poeta, no que toca ao cinema.

Robert Bresson privilegia uma harmonia entre imagem e som, este último, “[...] não deve nunca vir em auxílio de uma imagem, nem uma imagem em auxílio de um som” (Bresson 2000: 55). O cineasta não acredita no som ou na musicalidade como complemento da imagem. Se o som está lá é porque precisa de estar, é preciso “[s]aber exatamente o que este som (ou esta imagem) fazem aqui” (Bresson 2000: 54), defende; e, além disso, o cineasta acredita no poder que os ruídos exercem, tornando-se possível dois silêncios distintos, “[s]ilêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianismo* dos ruídos” (Bresson 2000: 44).

Em *Pickpocket* [L], o processo de comunicabilidade do sujeito poético com o leitor poderia ser feito através de um “eu” identificável com um modelo dos filmes. No entanto, não é essa linearidade dialogante que se procura, pelo contrário, é uma instabilidade, parafraseando Robert Bresson, “[a] beleza do teu filme”, e da poesia, “não estará nas imagens (cartões postais) mas no inefável que delas se desprenda” (Bresson 2000: 105). Como faz notar Rosa Maria Martelo: “[v]alorizar a tensão emocional do poema, em detrimento de uma tensão essencialmente verbal, irá implicar uma revalorização da legibilidade do próprio processo de enunciação lírica no enunciado” (Martelo 2004: 248). Fernandes Jorge transporta para os seus poemas essa ideia de inefável subjacente às imagens de Bresson, o que atribui uma forte tensão na relação poesia-cinema. O autor não procura desvendar o poder, de certa forma hermético, de Bresson, mas resgatar esse poder e transportá-lo para o mundo poético da sua escrita.

O poder complexo das imagens em Robert Bresson traduz, também, a relação do cineasta com a pintura e a forma como esta surge nos seus filmes. Por um lado, nas *Notas sobre o Cinematógrafo*, ao refletir sobre fazer cinema, o cineasta usa, muitas vezes, a pintura como referência ou comparação: “[o]lha como o pintor. O pintor cria ao olhar” (Bresson 2000: 113). Por outro lado, nos seus filmes, há uma presença da pintura que se faz pela via da referência e não da transposição, daí a relação ser difícil de identificar e complexa. No entanto, para um cineasta como Bresson, não poderia ser de outra maneira:

[a] verdade do cinematógrafo não pode ser a verdade do teatro, nem a verdade do romance, nem a verdade da pintura. (O que o cinematógrafo capta com os seus meios próprios não pode ser aquilo que o teatro, o romance, a pintura captam com os seus meios). (Bresson 2000: 21)

Em Bresson, um plano que alude a uma pintura nunca produz uma paráfrase da mesma, mas uma nova imagem criada a partir de um processo de transformação artística, visto que, na perspectiva do cineasta, “[é] preciso que uma imagem se transforme no contacto com outras imagens como uma cor no contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação” (Bresson 2000: 21).

As imagens de Bresson não são as imagens de nenhum outro artista. A própria teoria e estética dos modelos, em detrimento do ator, aproxima muito mais o seu cinema da pintura do que do teatro ou do restante cinema que se produz. Ao retirar-lhes o dramatismo e a expressividade e ao suprimir os gestos até só restarem os essenciais, Bresson assemelha-se a um pintor que cria as suas figuras, únicas e inimitáveis, com um estatuto de rara pureza artística.

O único filme onde a pintura é evocada de forma mais direta é *Quatre Nuits d'un Rêveur*, pois um dos modelos centrais é um pintor, e o espetador, em certas cenas, tem acesso aos quadros em que o pintor trabalha no seu ateliê, onde sobressaem cores fortes e vivas, como o vermelho e o amarelo.

Uma associação permitida pelo filme é a que ocorre entre a mesa de comida do jovem e o quadro *Nature Morte au Crâne*, do pintor Paul Cézanne. Há uma ideia de eternidade e imutabilidade que aproxima o gravador – onde Jacques relata os seus encontros com Marthe – e a caveira, em confronto com a fruta e a restante comida, elementos sempre em transformação e decomposição.



Figura 2, Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*.

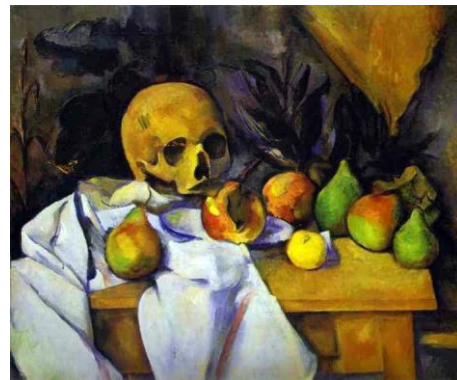


Figura 3, P. Cézanne, *Nature Morte au Crâne*.

Pensemos na frase de Jeanne d’Arc como culminar do enigmático encontro entre poeta e cineasta: “Je dirai la vérité. Mais je ne dirai pas tout”.

A abertura do livro *Pickpocket* e o início da leitura indicam, desde logo, que o leitor não se encontra apenas frente a frente com um livro de poesia, ou um livro de poesia sobre filmes. O que é *Pickpocket* [L] e de que forma os três artistas envolvidos atuam nele são questões centrais para a componente de uma leitura na sua totalidade, ou seja, uma leitura de João Miguel Fernandes Jorge, de Rui Chafes e de Robert Bresson. Ligados pela componente poética e imagética das suas obras, estes três autores apresentam uma certa relação de afinidade, que é possível detetar e construir fora do livro *Pickpocket*.

Como vimos, Fernandes Jorge e Chafes têm trabalhado, ao longo dos anos, em colaborações, tanto em livros de poesia de Fernandes Jorge, como em exposições de Chafes. E é frequente encontrar nos livros de crítica de arte de Fernandes Jorge textos como o do seguinte excerto:

Rui Chafes. Há muito de paraíso bíblico na ideia de jardim presente na obra de Rui Chafes. Muitas vezes lhe pergunto: ‘O que estás a fazer agora?’ E muitas vezes a resposta é: ‘Estou a fazer uma série de esculturas para um jardim, para um bosque, para uma clareira numa floresta, para uma ravina sobre o mar’. (Jorge 2008: 33)

O próprio Chafes reconhece esse trabalho de Fernandes Jorge sobre as suas esculturas, ao escrever, por exemplo, num livro seu: “[t]ento fazer esculturas que sejam como a presença de um felino na sombra, do qual só apercebemos o brilho fugaz dos seus olhos, para que João Miguel Fernandes Jorge as consiga ver” (Chafes 2012: 52).

Por conseguinte, tanto Chafes como Fernandes Jorge refletem sobre a imagem e o seu poder e estatuto, e é neste aspeto que Robert Bresson surge como o grande mestre. Para Fernandes Jorge, as imagens de Bresson são de tal forma vigorosas, pelo rigor a que são submetidas, que, de repente, interrompem momentos do quotidiano e invadem a mente. Como nos mostra o seguinte excerto, da obra *O Bosque*:

[s]uspendi a minha atenção ao seu e ao meu recordar, porque a imagem da cena nos carrinhos de feira de *Mouchette*, de Bresson, me dominou por instantes – o único momento na vida da rapariga Mouchette, em que se sentiu livre e minimamente feliz terá sido sentada num desses carrinhos de feira – mas depressa regressei, e agora as imagens dos circos, que coroavam no espaço mais cimeiro do Rossio toda a feira. (Jorge 2015: 70)

Outras vezes invadem a escrita, dotando-a quer de um rigor muito preciso na descrição, quer de uma liberdade criativa muito única na sua poesia, na qual a imagem que dá ao leitor já não é a mesma de onde partiu. Como faz notar Pedro Mexia, no texto introdutório a *Pickpocket* [L]: “[o] cineasta e o poeta acreditam numa verdade específica do rosto humano, filmado em Bresson, evocado em João Miguel. Assim, como um não queria actores, gente ‘conhecida’, o outro recusa uma verdade previamente estabelecida” (*apud* Jorge/Chafes 2009: 8).

Ora, esta preocupação com “a verdade específica do rosto humano” e a “recusa de uma verdade previamente estabelecida” são, também, observações constantes em Rui Chafes, e vamos reencontrá-las no seu livro *Entre o Céu e a Terra*. Na primeira parte deste livro, Chafes traça o seu percurso enquanto artista em formação, destacando

momentos da História da Escultura que o marcaram, pela forte comoção e pela destreza de que são dotados. Um dos momentos particularmente emotivos do livro é, por exemplo, a sua reflexão sobre a escultura *Apolo e Dafne*, de Bernini, que descreve como:

[...] deixando todos os que a contemplam imersos num silêncio extático, absolutamente sem saber o que dizer, com os olhos turvos de emoção, por vezes com lágrimas, ouvindo o silencioso milagre dos ramos secos a estalar quando a ninfa se transforma em árvore. E esta sucessão de emoção, deslumbramento e impotência repete-se, infinitamente de cada vez que os olhos silenciosos de alguém pousam nesta pele branca, sensual, prestes a explodir, prestes a desaparecer. (Chafes 2012: 29)

Quando reflete sobre Jacopo Quercia, o que Chafes nos diz sobre *Túmulo de Ilaria del Carreto* é que a “[a] sua escultura possuía uma qualidade irrepreensível aliada a uma serenidade e sentido de beleza inultrapassável” (Chafes 2012: 16). Ora, esta descrição da escultura permite fazer uma analogia com os vários rostos de Bresson, assoberbados de uma “serenidade e sentido de beleza”, como é o caso da sequência de Jeanne d’Arc a dormir, na cela. O rosto da jovem, impávido e de tal forma sereno, provoca um equilíbrio desconcertante entre o que é a serenidade e o que é a força que transporta em si.



Figura 4, Jacopo Quercia, *Túmulo de Ilaria del Carreto*.



Figura 5, Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*.

A força da serenidade e da simplicidade é um dos aspetos muito presentes em Chafes, que ressalta quando escreve sobre a escultura *Santa Cecília*, de Stefano Maderno:

[a] sua pequena dimensão acentua a sua vulnerabilidade, a sua modéstia e o seu imenso desamparo; esta imagem permanece até hoje no meu coração, como um dos momentos em que compreendi

como a simplicidade é sempre o melhor veículo para uma imagem poderosa e comovente. (Chafes 2012: 26)

Seguindo esta linha de pensamento, podemos evocar *Mouchette*, de Bresson, e a cena final em que a rapariga rebola sobre si mesma pela terra, até cair ao lago.

Ambas as imagens comovem o espetador pela “[...] representação tão naturalista de um corpo absolutamente abandonado [...]” (Chafes 2012: 26) e ambas fogem ao espetador, são inalcançáveis. *Santa Cecilia* pela “[...] posição quase impossível em que se encontra [...]” (Chafes 2012: 27) e que serve “[...] para esconder seu belo rosto adormecido, que não merecemos contemplar” (Chafes 2012: 27), e *Mouchette* pela forma como roda sobre si até ao lago, da primeira vez ficando segura na beira pela vegetação, agarrada ao vestido que a envolve, e da segunda deixando-se ir, restando apenas o vestido e o movimento das águas.

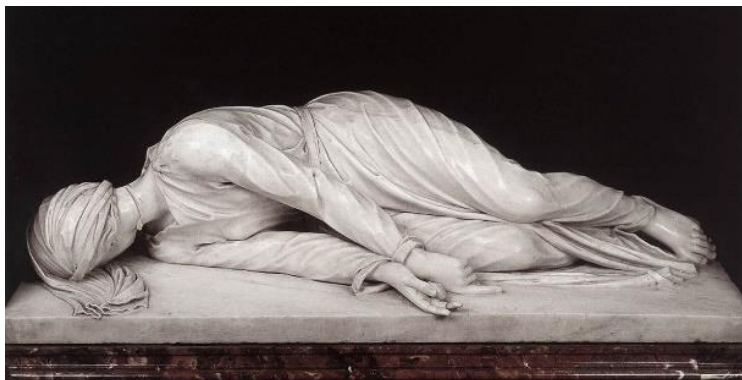


Figura 6, Stefano Maderno, *Santa Cecilia*.





Figuras 7, 8, Robert Bresson, *Mouchette*.

Na segunda parte do livro, sob o título “O perfume das buganvílias”, Rui Chafes desenvolve breves reflexões em pequenos fragmentos sobre a arte e, nomeadamente, o estatuto da imagem no mundo atual.

Ao considerar a contemporaneidade como uma época onde se vive uma “[...] excessiva e invasora proliferação de imagens” (Chafes 2012: 57), sem qualquer preocupação estética, onde “[...] somos assaltados pela vulgaridade absoluta, pelos clichés mais banais, pelo vazio mais estéril a partir do qual nada se pode criar” (Chafes 2012: 57), Chafes recupera a figura distante de Robert Bresson como uma espécie de exemplo, quando se procura uma imagem que tenha um trabalho e um valor estético rigoroso, afirmando que “[é] preciso resistir, não facilitar, valorizar, seleccionar, construir, dificultar, seguir a extrema e exigente dureza das imagens de Robert Bresson” (Chafes 2012: 58).

A exigente dureza de que fala é o que considera estar em falta na contemporaneidade e, tal como Fernandes Jorge, que é invadido pelas imagens de Bresson e as transporta depois para o papel, também Rui Chafes observa no cineasta uma mensagem subjacente às suas imagens que é urgente recuperar, evocando, por exemplo, a natureza de *Journal d'un Curé de Campagne*:

Robert Bresson diz-nos para aprofundar a linguagem, intensificar as imagens, escavar no mesmo lugar sem ir à procura noutros sítios. Fazer arte é produzir memória, peso. Desenhar a silhueta das esqueléticas e despidas árvores que ladeiam os caminhos do ‘Pároco da aldeia’, apresentar a textura

rugosa das velhas árvores que nos viram nascer e nos verão morrer: fazer isso com o maior detalhe e capacidade de observação é o único acto possível para quem educou os seus olhos na mais estrita moral. (Chafes 2012: 59)

Esta reflexão permite pensar em *Pickpocket* [L] como uma obra contemporânea que contraria essa proliferação desenfreada de imagens superficiais de que vive a sociedade atual. A obra é um diálogo entre três artistas que pensam a imagem nas suas formas mais delicadas e rigorosas, por isso, *Pickpocket* [L] chega aos leitores carregado de “[...] valores preciosos e raros nos nossos dias” (Chafes 2012: 59).

O livro é composto por poemas de João Miguel Fernandes Jorge que estão sempre em diálogo com os filmes de Bresson e, ao longo do livro, o leitor é confrontado com fotogramas dos filmes. No fim do livro, encontra-se uma reprodução fotográfica da exposição “Pickpocket”, de Rui Chafes, dedicada ao cineasta. A exposição de Rui Chafes realizou-se na Cinemateca Portuguesa, aquando de uma retrospectiva dedicada a Robert Bresson e apresentava seis fotografias “[...] das mãos do escultor a segurar e a levar consigo; a proteger as mínimas esculturas [...]” (Jorge 2017: 95), e essas mesmas esculturas foram expostas num corredor da Cinemateca.

Ora, João Miguel Fernandes Jorge escreveu um pequeno texto – que pode ser lido na sua obra *Longe do Pintor da Linha Rubra* – sobre a exposição. Mais uma vez Chafes, Fernandes Jorge e Bresson dialogam entre si, agora através do “[...] modo secreto *pickpockeniano* do roubo” (Jorge 2017: 94). E, ao longo do texto, Fernandes Jorge provoca uma “descontinuidade do tempo” em que se cruzam todos os “pickpockets”, ao narrar o roubo – fictício – de uma das peças da exposição. O quadro *Allégorie de la Vie Humaine* é o ponto de encontro desse cruzar entre o êxtase do roubo, o tempo e a memória:

[t]inha o roubo o sabor de um beijo, por isso me lembrei da tulipa vermelha raiada de branco erguendo-se do estreito tubo do balão de vidro transparente [...]. Tinha igualmente aquele roubo o obscurecimento de uma fatalidade. Também por isso associei a caveira, que traz consigo, na sua fronte brutal, o poder de uma memória condensada, isto é, que logo dá lugar ao esquecimento. E à rasura marcada pelo tampo grosso e branco de madeira que se salienta, como de resto os restantes e simétricos elementos da pintura de Champaigne, do fundo negro. (Jorge 2017: 97)



Figura 9, Philippe de Champaigne, *Allégorie de la Vie Humaine*.

1.2. *Pickpocket*, um livro em diálogo

Pickpocket [L] compartilha uma forte ligação entre texto/imagem através dos três artistas que nele estão presentes e, por isso, pode ser lido como um *livro de diálogo*, conceito que resgatamos do artigo “The *livre d’artiste* in the Twentieth-Century France”, de Elza Adamowicz¹⁰. Pensemos, então, como ponto de partida para a análise interartística de *Pickpocket* [L], nas seguintes questões propostas pelo artigo:

[i]n more poetic terms, Peyré raises the question of the ‘androgynous’ nature of the *livre de dialogue*. Are we dealing with two realities or a single reality? Is the double being created metaphorical or literal? Are words and images complementary or hybrid? (Adamowicz 2009: 196).

¹⁰ A designação *livre de dialogue* não procura, em nenhum momento, fazer uma associação ou aproximar *Pickpocket* [L] do *livre d’artiste*. O termo é aqui resgatado do artigo de Elza Adamowicz como ponto de partida para reforçar a componente dialogante que o livro convoca.

Ora, de forma a problematizar melhor estas questões, torna-se fundamental reforçar alguns conceitos ligados à intermedialidade, teorizados pela estudiosa Irina Rajewsky, nomeadamente, os de combinação intermedial e referência intermedial. O livro *Pickpocket* resulta da combinação entre poesia, cinema e escultura, ou seja ilustra “[...] the result or the process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation” (Rajewsky 2005: 52).

Acontece que, tratando-se de um livro, o cinema e a escultura só estão presentes pela via da reprodução: não há imagem em movimento, mas fotogramas dos filmes; da mesma forma que as esculturas de Chafes só estão presentes pela via da reprodução fotográfica. Assim, o conceito de combinação intermedial, por si só, revela-se insuficiente e, por isso, torna-se necessário introduzir o conceito de referência intermedial: quer pela questão da reprodução, quer pela técnica ecfrástica que encontramos na poesia de Fernandes Jorge. Rajewsky refere especificamente

[...] **intermedial references**, for example references in a literary text to film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom, shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, *transposition d’art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. (Rajewsky 2005: 52)

Pickpocket [L] permite, então, um encontro entre combinação e referência. O livro nunca fica reduzido a um dos conceitos, mas coloca-se a meio caminho entre a combinação intermedial e a referência intermedial.

Torna-se interessante, também, pensar no conceito de “as if” para a relação poeta-cineasta, pois, como vimos anteriormente, é possível estabelecer uma relação entre escrever poesia e fazer cinema. Ora, Fernandes Jorge não se metamorfoseou em cineasta para dar aos seus poemas uma visualidade extremamente fílmica. O que muitas vezes acontece é funcionar

[...] *as if* he had the instruments of film at his disposal, which in reality he does not. Using the media-specific means available to him, the author of a text cannot, for example, ‘truly’ zoom, edit,

dissolve images, or make use of the actual techniques and rules of the filmic system; by necessity he remains within his own verbal, i.e., textual, medium. (Rajewsky 2005: 55)

Desta forma, encontramos na referência intermedial um efeito de “ilusão”, mas é este efeito que “potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or – more generally speaking – a sense of a visual or acoustic presence” (Rajewsky 2005: 55).

O leitor é confrontado com esse *sense of filmic*, por exemplo, no primeiro dos quatro poemas que João Miguel Fernandes Jorge dedica ao filme *Les Dames du Bois de Boulogne*. Por um lado, pela alusão às cores do ecrã, preto e branco, e ao jogo de sombras de que vive o filme, pois, nas primeiras estrofes, pode ler-se: “[s]ombra: revés do destino. O negro e o branco – a/ intriga avança devagar nas salas, jogada no xadrez do mundo” (Jorge/Chafes 2009: 42). Por outro lado, pela sucessão de imagens interligadas entre si: “o progresso da paixão/ confunde-se com o ruído do pára-brisas de um automóvel, à noite/ a chuva” (Jorge/Chafes 2009: 42).

Nestes últimos versos, usando os meios de que dispõe, Fernandes Jorge criou uma imagem em movimento onde se associa o crescer de um romance ao movimento contínuo e repetitivo do para-brisas de um carro e da chuva. O leitor associa esta imagem em movimento às cenas românticas entre Agnès e Jean e, particularmente, a uma cena em que ambos estão dentro do automóvel enquanto chove, “[c]onsequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium’s specific practices” (Rajewsky 2005: 55).

As referências intermediais podem, também, estar associadas ao conceito de intertextualidade e destacam-se dois momentos em *Pickpocket* [L] onde essa ligação se verifica. Importa esclarecer, primeiro, que a alusão à intertextualidade acontece, neste caso, no seu sentido textual, por isso, a relação deixa de ser *intermedial* e passa a *intramedial*, visto Fernandes Jorge reproduzir partes de outras obras suas no livro. Tal como mostra Rajewsky:

[...] the distinctions between intermedial and intramedial references must not be ignored. These distinctions are due to the fact that intermedial references by definition imply a crossing of media

borders, and thus a medial difference (whereas intramedial references by definition remain within a single medium). (Rajewsky 2005: 54)

No livro, encontramos um texto intitulado “Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no Castelo de Palmela”, que pertence à obra *Uma Paixão Inocente*. O texto, reproduzido logo a seguir aos poemas dedicados ao filme *Lancelot du Lac*, remete para o imaginário medieval do filme, mas, ao mesmo tempo, envolve-se num passado de referências culturais da História de Portugal, num tempo que se cruza com a contemporaneidade, revelando que João Miguel Fernandes Jorge é, como esclarece Joaquim Manuel Magalhães, um autor “[...] profundamente ligado ao histórico, no duplo sentido de história como profundidade de passado com sentido para o presente e de história como verbalização de experiências imersas no quotidiano e dele ganhando ímpetus vocabulares” (Magalhães 1999: 170).

O segundo momento de intertextualidade (*intramedial*, portanto) é a reprodução de quatro poemas da obra *Castelos de I a XXXV*, e que se encontra logo a seguir ao texto de Boorz e Ginevra. É possível verificar, então, uma sequência de referências que prolongam o imaginário medieval de *Lancelot du Lac*, que tem início nos poemas com o título conjunto de “Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008”, e que termina em “Quatro Castelos de Castelos”. Este prolongamento do mundo medieval traduz um efeito de totalidade na leitura, pois o leitor só abandona o mundo de *Lancelot du Lac* quando termina a leitura de todas as partes e se inicia o capítulo seguinte.

Além da componente intertextual, o texto “Boorz de Gaunes e a Rainha Ginevra no Castelo de Palmela” permite que se abra espaço a uma reflexão sobre a componente híbrida que concede ao livro. Ora, *Uma Paixão Inocente* entra no “[...] campo da prosa de ficção [...]” (Rubim 1992: 293), no entanto, nos textos que compõem a obra, “[...] são nítidos os vestígios de uma dicção ou de um ritmo importados do espaço do poema [...]” (Rubim 1992: 294). Estamos, então, perante um texto de prosa dentro de um livro de poemas, mas onde o espaço do poema é maior que o espaço da prosa.

O texto de Boorz e Ginevra assemelha-se a uma espécie de pequeno conto dentro de *Pickpocket* [L], onde se aglomeram “[...] ecos de frases enigmáticas, diálogos estranhos, experiências de contorno indefinido [...]” (Rubim 1992: 294), visto que Boorz

e Ginevra se encontram no Castelo de Palmela, com o objetivo de seguir viagem até Noudar, porque Ginevra “[...] queria encontrar Gonçalo Mendes da Maia que por lá anda assombrado por causa de uma moura que também é serpente” (Jorge/Chafes 2009: 87).

O hibridismo manifesta-se, assim, tanto ao nível da forma, um texto em prosa dentro de um livro de poemas, como, também, ao nível da temática, pois dentro do texto há uma fusão de personagens, locais e épocas, em que “[...] o factor preponderante é sempre a insinuação de similitudes, a construção de ritmos, a elíptica distribuição e destruição dos planos temporais (Magalhães 1999: 179-180). E, mesmo classificado como prosa, é inegável a proximidade que o texto tem com a poesia de Fernandes Jorge. Vejamos o seguinte excerto:

[a]briu as portadas da janela. Passara a tempestade ao longe duas nuvens cinzentas deslocavam-se em direcção à textura de maior cinzento [...]. A névoa estendia-se, aproximava-se, afastava-se da torre do castelo e os rebanhos começavam a mover-se para o alimento molhados pela chuva recente. O dia nascera e o primeiro carro partia do terreiro fronteiro. Levava os estranhos hóspedes da noite. (Jorge/Chafes 2009: 87)

Confrontemos este excerto com os seguintes versos de um dos poemas dedicados a *Lancelot du lac*: “[a]lém da planície que cerca os montes, a/ cicatriz da memória/ massa informe de neblinas ensombra o caminho/ que por largo desfiladeiro leva/ ao vale e lago/ a um adeus de um lenço de seda, a sua cor guarda/ sempre o desejo de uma segunda vinda, próximo/ amor” (Jorge/Chafes 2009: 67). Tanto no texto como no poema, o leitor é confrontado com “[...] a deriva, a errância, a não linearidade expositiva, a perda na fluidez dos sentidos que não configuram um sentido mas o desvario da multiplicidade radical” (Magalhães 1999: 180).

Poesia e prosa conseguem aproximar-se numa experiência de leitura que tanto convoca “[...] vários níveis de leitura [...]” (Amaral 1991: 68) como se funde num ato único desses vários níveis: o universo de Robert Bresson prolongado pelos tempos da História.

Posto isto, a ideia de uma hierarquia das artes, em *Pickpocket* [L], pode ser colocada de parte, e o termo *livro de diálogo* reforça muito este aspeto, pois pressupõe

uma igualdade das artes¹¹. Tal como mostra Adamowicz: “[a]rt historian Yves Peyré prefers the term *livre de dialogue*, which he defines as ‘l’égalité de deux expressions dans le surgissement d’une forme nouvelle’” (Adamowicz 2009: 190)¹². Ou seja, a leitura equitativa das várias partes que compõem o livro fará surgir “une forme nouvelle”.

De certa forma, texto e imagem transcendem as especificidades a que estão, normalmente, associados, onde sobressai um “[...] unifying principle whereby text and image share a single creative principle or paradigm that transcends pictorial or textual specificity” (Adamowicz 2009: 195).

O conceito *livro de diálogo* revela-se, então, um conceito-chave para *Pickpocket* [L] e permite questionar o *modus operandi* deste livro. Estamos perante uma obra onde a ligação texto/imagem está continuamente em ação, quer através da visualidade verbal dos poemas de Fernandes Jorge, quer através da presença dos fotogramas dos filmes de Bresson e das fotografias da exposição de Rui Chafes. E acima de tudo pela interação que todos estes elementos mantêm entre si.

Tendo em conta a importância das diferentes direções em que a ligação texto-imagem se faz, evocamos o conceito de *iconotexto*, presente na obra *Poetics of the Iconotext*¹³. A professora e investigadora Liliane Louvel, autora da obra referida, propõe a seguinte definição do conceito:

[t]he word ‘iconotext’ conveys the desire to bring together two irreducible objects and form a new object in a fruitful tension in which each object maintains its specificity. It is therefore a perfect word to designate the ambiguous, aporetic, and in-between object of our analysis. (Louvel 2011: 21)

¹¹ Tendo em conta, claro, que a componente poética de João Miguel Fernandes Jorge não deixa de ser o epicentro do livro.

¹² Visto que, tal como é demonstrado logo a seguir, as restantes designações pressupõem, normalmente, uma hierarquia: “Peyré’s term *livre de dialogue* has the advantage of giving equal importance to the two collaborators (in contrast with *livre illustré*, *livre d’artiste* e *livre de peintre* which might suggest a hierarchy) [...]” (Adamowicz 2009: 190).

¹³ A versão consultada desta obra é uma versão digital, por isso o número de páginas não corresponde à versão impressa do livro.

A convergência de elementos textuais e das artes visuais em *Pickpocket* [L], ou seja, a sua componente intermedial, permite que se olhe o livro como um exemplo do conceito *iconotexto*. O que o conceito nos mostra é a importância da analogia que se estabelece entre texto e imagem, que desencadeará uma tensão na leitura do livro. Importa, então, determinar em que perspetivas a imagem se apresenta em *Pickpocket* [L], e em que categorias podemos dividi-la¹⁴.

Ao abrir o livro, o primeiro contacto do leitor com a imagem é na sua forma mais convencional, ou seja, a imagem presente de forma gráfica. Referimo-nos, portanto, aos fotogramas de alguns filmes de Robert Bresson, que são apresentados ao leitor mesmo antes de chegar à poesia de Fernandes Jorge. Por exemplo, nas páginas dez e onze, encontra-se um fotograma de *Lancelot du Lac* e outro de *Procès de Jeanne d’Arc*.

Uma particularidade importante a ressaltar é que a legenda dos fotogramas só se encontra no final do livro, o que exige ao leitor, logo à partida, um processo de reconhecimento – ou não – e atribui à imagem um primeiro poder, dos vários que possui, o poder de conhecimento ou reconhecimento, “[i]t is essential to question the heuristic value of the image, what it teaches us about the real and about ourselves, what knowledge it possesses and what knowledge it transmits through its insertion in a text” (Louvel 2011: 23). Além dos fotogramas, a presença gráfica da imagem encontra-se pela via da reprodução fotográfica das esculturas de Rui Chafes, sob o título “Pickpocket Rui Chafes”, no final do livro.

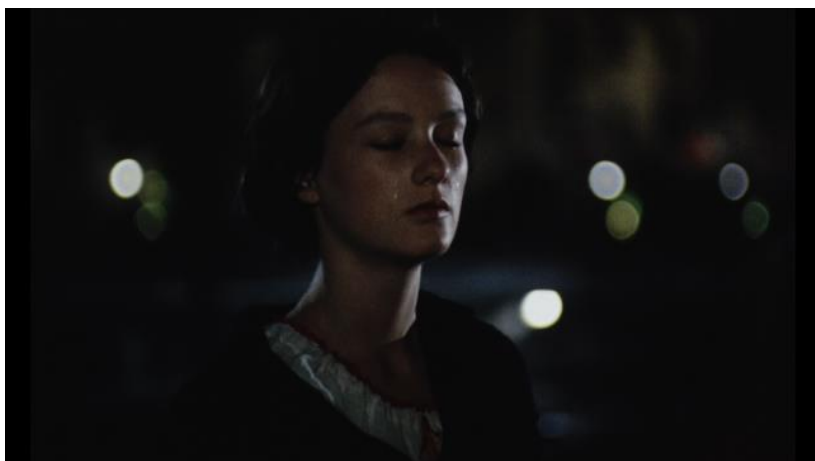
Como não podia deixar de acontecer, a componente visual encontra-se, também, nos versos de Fernandes Jorge. Versos que desafiam a relação poesia-cinema, tornando-a instável, visto que, nas palavras do autor: “[o] filme para mim foi sempre um universo de passagens bruscas, mesmo escarpadas, que vão de um estado de total adesão a um imediato esquecimento” (Jorge *et alii* 2007: 43).

Para melhor encadear estas questões, mergulhemos no primeiro poema dos cinco poemas que Fernandes Jorge dedica ao filme *Quatre Nuits d’un Réveur*, e do qual não existem fotogramas no livro. Num primeiro momento, os versos de Fernandes Jorge, através da técnica ecfrástica, seguem a sequência dos acontecimentos do filme. Ou seja,

¹⁴ Aspeto que será retomado no capítulo 2, de forma mais aprofundada.

remetem para o momento em que os dois modelos se conhecem, numa situação particularmente tensa: “[p]arecia um livro aberto, ali de pé/ ao lado dela. Percebeu, não queria que lhe tocasse. O seu modo de/ mistério era o desejo da água fria do rio, o fascínio dos/ silvestres frutos negros no cálice da morte [...]” (Jorge/Chafes 2009: 134).

No entanto, esta sequência ecfrástica é invertida nos versos seguintes. João Miguel Fernandes Jorge desencadeia, na mente do leitor, diferentes sequências visuais da jovem Marthe, que invertem a ordem inicial do poema: “[o]/ manto azul sobre os ombros/ deu-lhe um ar de fénix renascida do lodo” (Jorge/Chafes 2009: 134). Com estes versos, é possível pensar na figura de Marthe no alto da ponte e, ao mesmo tempo, no passeio, “renascida” da emoção do momento:



Figuras 10, 11, 12, Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*.

O final do poema prolonga este ambiente misterioso da noite do primeiro encontro entre o pintor e a jovem: “[...] [o] olhar fixo e os sentidos entre a mulher ao/ seu lado e as águas do rio. – Não quer emoções? Não me quer/ouvir?/ Um sorriso atravessou o rosto. A noite estava prestes a/ perder-se no café da manhã” (Jorge/Chafes 2009: 135).

Um outro exemplo que podemos evocar, muito diferente do que acabamos de ver, é a relação entre o poema “De seu nome Balthazar” e o filme *Au Hasard Balthazar*.

No início do poema, encontramos os versos: “[...] sabiam mimá-lo, cada um jurava o/ canto mais fiel/ sobre o pescoço sobre a cabeça do burro, em voz/ baixa Eu te baptizo em Nome do Pai E do Filho” (Jorge/Chafes 2009: 35), que remetem para um dos momentos iniciais do filme em que as crianças rodeiam Balthazar de carinhos e o batizam.

Ora, da mesma forma que o filme desconstrói esta inocência inicial, ao traçar o percurso de Balthazar, que será marcado quer pela dor e pela violência, quer pelo carinho e pelo amor, também o poema de Fernandes Jorge procura resgatar essa ideia de peregrinação em Balthazar: “[p]orque vais através da montanha/ por ermo desconhecido” (Jorge/Chafes 2009: 35).

Por outro lado, o último verso do poema estabelece um discreto paralelismo entre escrever poesia e a ideia de peregrinação no burro Balthazar: “[e]u quero saber a minha pena, os versos que levam o poema” (Jorge/Chafes 2009: 36). Há uma sensação de transição e de fugacidade neste último verso: o surgimento do “eu” na primeira pessoa do singular reforça a ideia do poeta à deriva com os versos, da mesma forma que o burro Balthazar deambulou pela vida. João Miguel Fernandes Jorge encontrou no filme *Au Hasard Balthazar* um drama existencial que lhe permite explorar a perda e a insuperável opacidade da existência (cf. Rosa 1991: 125).

Estas aproximações e desvios que vemos acontecer na relação poema-filme em Fernandes Jorge pode ser colocada em diálogo com a seguinte reflexão de Liliane Louvel, sobre a ligação do artista com o objeto de representação: “[...] what often constitutes the artist’s quest: to get close to the thing, to represent it, while at the same time feeling that it is ineluctably slipping away” (Louvell 2011:26). E acontece, também, que o processo de tensão poema-filme, em Fernandes Jorge, se prolonga até ao universo do leitor, que

perceciona essa aproximação, *to get close to the thing*, e esse distanciamento inevitável, *slipping away*.

O próprio livro *Pickpocket*, como um todo, propicia uma relação de limite com os filmes de Bresson, quer através dos fotogramas, quer através dos poemas. Por isso, além da questão da écfrase em convergência com a errância poética, há uma sensação de perda subjacente à presença do filme.

O livro *Pickpocket* revela, sem dúvida, uma certa *natureza andrógena* (cf. Adamowicz 2009: 196). As relações enigmáticas entre poesia e cinema que apresenta, bem como as restantes abordagens intermediais que convoca e que nos levaram a aplicar noções como as de *livro de diálogo* (cf. Adamowicz 2009) e *iconotexto* (cf. Louvel 2011), provocam uma constante sensação de impasse, à medida que a leitura progride. Neste primeiro capítulo, procurou-se focar a importância da intermedialidade na obra de João Miguel Fernandes Jorge, bem como introduzir alguns conceitos fulcrais na análise de *Pickpocket*. Seguidamente, o trabalho centrar-se-á no funcionamento do terceiro pictural e da écfrase em Fernandes Jorge e Robert Bresson.

Capítulo 2. – Processos de leitura intermedial no cinema e na poesia

2.1. “Imagens que conduzem o olhar” no cinema de Robert Bresson

O presente capítulo propõe uma análise da tensão texto/imagem no livro *Pickpocket*, tendo em consideração três questões essenciais: o conceito de *iconotexto* aplicado a *Pickpocket* [L], a estética do cinema bressoniano e o processo de leitura proposto por este livro.

Da obra *Poetics of the Iconotext*, resgatamos alguns conceitos para aplicar a *Pickpocket* [L] relativamente à presença da imagem no livro¹⁵. Teremos em conta tanto a categoria geral quanto as suas subcategorias¹⁶. Nas palavras de Liliane Louvel,

[t]he advent of the image as an event of the text raises a number of simple and yet unavoidable questions. First, in what form does the textual or iconic image appear? Where is it located? Is it located within the text, beside the text, around the text, or outside the text? What are the referents of this image? Are they ‘real’ or not, or in-between? The poet’s imagination is endless and the examples countless. For that reason, it will be difficult to be exhaustive, and some images will undoubtedly slip through the net and elude classification. Let us nonetheless try to present a typology of the phenomenon of iconotextuality. (Louvel 2011: 62)

A interação entre dois sistemas semióticos (texto/imagem) permite-nos afirmar que estamos perante um livro de *transpicturalidade*; designação que funciona como categoria geral e que designa “[...] the interaction between the two semiotic systems, [...], as well as the types of interferences, modes, and genres [...]” (Louvel 2011: 63). Ora, definida a categoria geral para *Pickpocket* [L], podemos partir para a análise de algumas subcategorias.

¹⁵ De forma a tornar o texto mais legível, optámos por traduzir os conceitos da autora Liliane Louvel.

¹⁶ A divisão proposta por Liliane Louvel em *Poetics of the Iconotext* tem como ponto de partida as categorias da transtextualidade, de Gérard Genette: “[d]rawing from the categories set up by Gérard Genette in *Palimpsests* regarding quotations, we will single out the manifestations of the ‘transtextuality’ as forms of textual transcendence, and rename them [...]” (Louvel 2011: 63).

A primeira subcategoria a destacar é a *interpicturalidade*, que se verifica quando “[...] the pictorial image is present in the text as an explicit quotation, a form of plagiarism, an allusion, or even in its iconic form [...]” (Louvel 2011: 63). No caso em análise, o livro mantém uma relação explícita com a imagem, quer pela via da descrição, quer pela sua presença gráfica.

No que diz respeito à disposição gráfica das imagens em *Pickpocket* [L], é possível distinguir também algumas particularidades, à luz do conceito de *parapicturalidade*, que Louvel define em função das seguintes circunstâncias: “[...] when the pictorial image is to be found in the vicinity of the text, called the paratext (consisting of the title, the preface, the chapter headings, the dust cover, i.e., all the elements of the same volume), and functions in a parapictorial relationship with the text” (Louvel 2011: 63). Referimo-nos aos fotogramas que abrem o livro – mesmo antes de o leitor entrar na poesia de Fernandes Jorge –, ao fotograma que encerra o livro e ao capítulo final intitulado “Pickpocket Rui Chafes”, onde se encontram as fotografias da exposição do escultor.

A poesia de Fernandes Jorge encontra-se entre os fotogramas de abertura, as fotografias finais da exposição e o fotograma que encerra o livro, formando-se por isso uma relação de parapicturalidade entre estes quatro elementos. Por um lado, porque os fotogramas de abertura, as fotografias finais e o fotograma que encerra o livro estão, graficamente, nas imediações do texto. Por outro lado, abre-se um diálogo intermedial entre estes quatro elementos: fotogramas, poesia, fotografias e fotograma. Os fotogramas evocam a cinematografia de Robert Bresson, os poemas partem dos filmes e a exposição de Chafes – reproduzida fotograficamente – homenageia o cineasta. Portanto, o epicentro desta relação de parapicturalidade é a cinematografia bressoniana.

Acrescente-se, também, que *Pickpocket* [L] apresenta um paratexto de abertura: “A sua própria verdade”, de Pedro Mexia. Este pequeno texto é uma espécie de introdução ao livro, bem como à relação de João Miguel Fernandes Jorge com Robert Bresson. Aliás, na opinião de Mexia, “[b]em se pode dizer que João Miguel Fernandes Jorge está a percorrer a via dolorosa e gozosa do ‘estilo transcendental no cinema’ (Jorge/Chafes 2009: 7).

Por conseguinte, a relação texto/imagem não se manifesta apenas pela via da presença gráfica da imagem, ao longo do livro. Ora, visto que estamos perante uma obra cuja poesia nasce a partir da imagem em movimento e dos fotogramas, podemos falar numa relação de *hipopicturalidade*, que consiste no seguinte: “[...] in an iconotext, there is always a text A (the hypertext) originating in an image A (the hypo-icon), which is evoked explicitly or implicitly, and which is part of the very substance of the text without being in a relationship of commentary with the text” (Louvel 2011: 63). Vejamos os seguintes exemplos.

No poema “Tem duas rodas a bicicleta”, podemos ler os versos: “[t]em duas rodas a bicicleta do jovem padre/ de Ambricourt e na corrente a asa negra da/ batina já ficou presa e suja de óleo” (Jorge/Chafes 2009: 104). O verso parte de imagens em movimento do padre de Ambricourt na bicicleta, do filme *Journal d’un Curé de Campagne*. Por outro lado, no último poema que Fernandes Jorge dedica ao filme *Mouchette*, podemos ler o seguinte verso: “[a] água ficou densa e sombria. As folhas da árvore ficaram brilhantes e negras” (Jorge/Chafes 2009: 28). Com este verso, o poeta alude ao fotograma reproduzido com o poema, no qual vemos o lago do filme *Mouchette*. Mas, se completarmos a leitura da estrofe, podemos, ainda, resgatar uma outra imagem. Depois de *Mouchette* desaparecer no lago, o filme encerra com a imagem que vemos fixada no fotograma e evocada no verso acima citado. No entanto, a estrofe final do poema não acompanha o encerramento do filme, antes o prolonga: “[a] água ficou densa e sombria. As folhas da árvore/ ficaram brilhantes e negras. E os homens, quando apanharam/ uma pedra, a pedra ficava nas suas mãos/ negra, um grumo de noite” (Jorge/Chafes 2009: 28).

João Miguel Fernandes Jorge cria uma imagem sua que extravasa do plano final do lago e do fotograma. A estrofe situa-se, por isso, a meio caminho entre a imagem em movimento, o fotograma e a imaginação do poeta; pois, como faz notar Liliane Louvel – nos casos de *hipopicturalidade* – “[...] a Text A transforms or imitates an Image A [...]” (Louvel 2011: 63).

Este prolongamento do filme nos poemas é uma característica recorrente em João Miguel Fernandes Jorge. Não se trata apenas de digressão pela imagem em movimento bressoniana, mas de criação de imagens verbais que prologam o filme. Aliás, como afirma

Fernandes Jorge, ao pensar a cinematografia de Carl Dreyer: “[...] gosto de levar comigo as personagens de um filme e de lhes supor continuidade [...]” (Jorge *et alii* 2007: 48).

Se o fotograma suspende a imagem em movimento – e se, como André Bazin afirma, “[p]hotography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snowflake whose vegetable or earthy origins are an inseparable part of their beauty” (Bazin 2005: 13) – então, torna-se possível estabelecer uma analogia entre fotograma e fotografia, na qual o fotograma revela um estatuto inseparável e ao mesmo tempo original para com o objeto de onde partiu, isto é, a imagem em movimento. Por outras palavras: a suspensão do movimento no fotograma retém a beleza da imagem em movimento.

Pensemos na seguinte reflexão de Susan Sontag: “[p]hotographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction, and this link between photography and death haunts all photographs of people” (Sontag 1979: 70). Esta reflexão permite-nos evocar o fotograma do modelo Fontaine de costas, com a cabeça ligeiramente encostada à parede da cela (*apud* Jorge/Chafes 2009: 102), e o fotograma da rapariga Mouchette deitada na cama (*apud* Jorge/Chafes 2009: 19), depois da noite da tempestade e da violação. A escuridão que envolve ambos os fotogramas, bem como a sensação de solidão e sofrimento encontram-se com as ideias defendidas por Sontag: ambos os fotogramas sugerem um sofrimento muito humano, da mesma forma que as fotografias de pessoas captam uma certa vulnerabilidade e despertam uma linha inseparável para com a morte. Robert Bresson filmou quer o sofrimento de Fontaine na prisão nazi, quer o sofrimento da jovem Mouchette depois da noite da tempestade; e ambos os fotogramas suspendem no tempo e no espaço essa dor. Nas palavras do cineasta: “[o] que nenhum olho humano pode captar, nenhum lápis, pincel ou pena fixar, a tua câmara capta sem saber de que se trata e fixa com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (Bresson 2000: 34). Estabelece-se, assim, uma ligação entre fotograma, fotografia e cinema.

Ao mesmo tempo, torna-se fulcral realçar que a fotografia também está presente de forma direta em *Pickpocket* [L], através das fotografias da exposição de Rui Chafes. Ora, no capítulo dedicado à exposição, as fotografias estão organizadas em pares: numa página, temos uma fotografia da escultura concebida por Rui Chafes e, na página ao lado,

uma fotografia da mão do artista a segurar a escultura. Aliás, mais do que uma intenção de segurar a escultura, há um desejo de reter e apreender, pois a escultura encontra-se sempre meia escondida entre a mão. Rui Chafes, por um lado, homenageou o cineasta ao evocar uma certa ideia de fragmentação – característica subjacente a toda a cinematografia bressoniana. Por outro lado, as fotografias das esculturas encerradas na mão do artista dialogam, especificamente, com *Pickpocket* [F], pois o filme centra-se, precisamente, numa apreensão visível e legível de objetos, ou seja, no ato de roubar. Por isso, podemos afirmar que há uma forte afinidade entre as fotografias da exposição de Chafes e os fotogramas espalhados pelo livro: todos apontam na direção do regime imagético do cineasta.

Robert Bresson centrou muito o seu cinema num trabalho do tato como “[...] objeto da visão por si mesma” (Deleuze 2015: 25). Como faz notar Gilles Deleuze, trata-se uma mão que “adquire pois na imagem um papel que excede infinitamente as exigências sensório-motoras da acção, que substitui até o rosto do ponto de vista das afecções e que, do ponto de vista da percepção, se torna o modo de construção de um espaço adequado às decisões do espírito” (Deleuze 2015: 25).

Por isso, o plano de abertura de *Pickpocket* [L] mostra o toque ligeiro e discreto das mãos de Jacques e Marie, do filme *Au Hasard Balthazar*. O fotograma correspondente usado como abertura do livro corrobora a ideia acima destacada do tato como objeto da visão, em detrimento do rosto. Acrescente-se, também, que o capítulo dedicado ao filme *Lancelot du Lac* abre com um plano da mão de Guinevere agarrada aos tecidos do vestido.

Por conseguinte, torna-se importante evocar o filme *Un Condamné à Mort s’est Echappé*. Dentro da cela, Fontaine, a partir dos recursos que tem disponíveis, trabalha arduamente a fazer e a desfazer arames, cordas, tecidos, madeiras, para fugir pelos telhados da prisão nazi. O tato, parafraseando Deleuze, é objeto da visão por si mesma, e, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado às decisões do espírito (cf. Deleuze 2015: 25). Por isso, João Miguel Fernandes Jorge escreve: “[s]orriu e disse: fico mais orgulhoso das minhas/ mãos./ Desfez o último nó da corda/ tinha as mãos doloridas/ os dedos inchados” (Jorge/Chafes 2009: 107).

Quando pensamos no tratamento do espaço em Robert Bresson, torna-se importante evocar o conceito, proposto por Deleuze, de espaço riemaniano, que consiste no seguinte: “[...] há espaço riemaniano quando o ajuste das partes não está predeterminado e em vez disso pode fazer-se de múltiplas formas [...]” (Deleuze 2015: 204). São portanto desse tipo os espaços desconectados de Bresson:

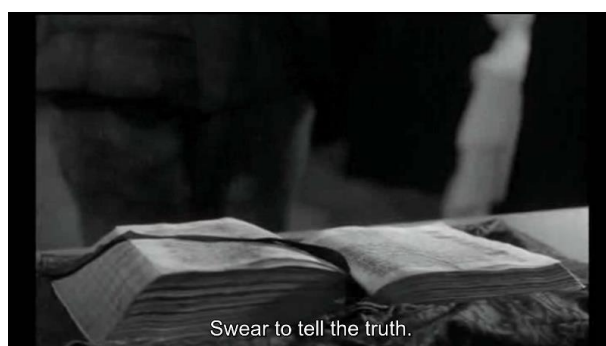
[...] o que caracteriza estes espaços é que as suas características não podem explicar-se de forma exclusivamente espacial. Implicam relações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo. Já não temos uma imagem indirecta do tempo que decorre do movimento mas uma imagem-tempo directa de que o movimento decorre. Já não temos um tempo cronológico que pode ser desordenado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crónico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’. (Deleuze 2015: 204)¹⁷

O cinema de Robert Bresson – tal como grande parte do cinema moderno – levou a cabo uma rutura entre os laços sensório-motores e a ação, de forma a privilegiar a ligação entre situações óticas e sonoras puras; e Bresson elevou o tato a objeto puro da visão, desprendendo-o das funções motoras e, por sua vez, da ação. A este novo regime da imagem, Robert Bresson juntou a depuração, o despojamento e o espaço desconectado. Ora, todas estas características nos levam ao conceito de narração cristalina, proposto por Deleuze, que consiste na apresentação de “[...] situações óticas e sonoras puras ante as quais as personagens, agora videntes, já não podem ou já não querem reagir, tanto se exige que consigam ‘ver’ o que há na situação” (Deleuze 2015: 202). E, ao mesmo tempo, tanto há uma redescoberta do plano fixo, como o movimento se torna “[...] um movimento sem avanços, um vaivém, uma multiplicidade de movimentos de escalas diferentes. O que conta é que as anomalias de movimento passam a ser o essencial em vez de acidentais ou eventuais” (Deleuze 2015: 202-203).

Pensemos no início do filme *Procès de Jeanne d’Arc*: o plano encontra-se fixo na Bíblia, enquanto Jeanne se apresenta e faz o juramento ordenado pelo Bispo. Há um

¹⁷ Gilles Deleuze refere-se ao espaço riemaniano (Robert Bresson), ao espaço vazio (Ozu, Antonioni), e ao espaço cristalizado (Deleuze 2015: 204).

enquadramento visual e sonoro na mesma imagem, ou seja, uma situação ótica e sonora da qual o movimento decorre – uma imagem-tempo direta:



Figuras 13, 14, 15, 16, Robert Bresson, *Procès de Jeanne D'Arc*.

Evoquemos, também, o início do filme *Une Femme Douce*, que demonstra precisamente esse ajuste das partes que não está predeterminado, a fim de produzir uma nova dependência entre as várias partes isoladas. O espectador não é confrontado com um plano simples e direto da jovem a atirar-se da varanda, mas com uma sequência fragmentária de planos, que avançam no ajustamento do essencial: o suicídio da jovem. E, dentro dessa sequência fragmentária, há um momento particularmente importante a evocar: a imagem do lenço a esvoaçar – da qual encontramos um fotograma nas primeiras páginas de *Pickpocket* [L].

O lenço a esvoaçar é, em rigor, essa imagem-tempo direta de que o movimento decorre.



Figura 17, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.

Por conseguinte, o espaço exterior não é apresentado ao espectador de forma diferente do interior. A floresta de *Lancelot du Lac*, por exemplo, é apresentada, tal como a cela de Jeanne, como espaço fragmentário – uma “floresta-aquário”, como nos diz Deleuze –, o que transmite uma ideia de limite e, ao mesmo tempo, de infinidade, “[é] como se o espírito esbarrasse em cada parte como um ângulo fechado, mas gozasse de uma liberdade manual na ligação das partes” (Deleuze 2016: 168).

O cineasta trabalha, sobretudo, o plano médio associado ao espaço qualquer, que produz uma relação de possibilidades entre o modelo e o espaço. Como faz notar Deleuze:

[u]m espaço qualquer não é um universal abstracto, em todo o tempo, em todo o lugar. É um espaço perfeitamente singular, só que perdeu a sua homogeneidade, isto é, o princípio das suas relações métricas ou a conexão das suas próprias partes, pelo que as ligações podem fazer-se de uma infinidade de maneiras. É um espaço de conjunção virtual, captado como puro lugar do possível. Com efeito, aquilo que a instabilidade, a heterogeneidade e a ausência de ligação de um tal espaço manifestam é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a toda a actualização, a toda a determinação. (Deleuze 2016: 169)

Pensemos, por exemplo, em *Pickpocket* [F]. O espaço, no filme, constrói-se em função do tato, ou seja, as mãos assumem o controlo, assumem possibilidades, dentro do espaço qualquer. Evoquemos agora os seguintes versos de João Miguel Fernandes Jorge: “[n]um recobro de vida os passageiros chegam e partem. A sensação/ primeira: um murro no estômago, mas logo a carteira/ vazia e lançada para um cesto de lixo/ diz-lhe que interferiu na vida dos outros e que tem poder sobre/ eles [...]” (Jorge/Chafes 2009: 124). O que liga os espaços em *Pickpocket* [F] é o movimento das mãos:

Longchamp e a gare de Lyon, em ‘O carteirista’, são vastos espaços fragmentados, transformados segundo ligações rítmicas que correspondem aos afectos do ladrão. A perda e a salvação jogam-se numa mesa amorfa cujas partes sucessivas esperam dos nossos gestos ou, antes, do espírito a conexão que lhes falta. O próprio espaço saiu das suas próprias coordenadas assim como das suas relações métricas. É um espaço táctil. (Deleuze 2016: 168-169)

Esta ligação entre o espaço e o modelo produz uma relação de afeção muito singular, em que os afetos estão presentes de forma subtil, o que nos permite introduzir a seguinte reflexão sobre a imagem-afeção:

[d]izemos agora que há dois tipos de imagem-afecção, ou duas figuras da primidade: *por um lado a qualidade-poder exprimida por um rosto ou um equivalente; mas por outro lado a qualidade-poder exposta num espaço qualquer*. E talvez a segunda seja mais subtil do que a primeira, mais apta a destacar o nascimento, o encaminhamento e a propagação do afecto. É que o rosto permanece uma grande unidade cujos movimentos [...] exprimem afecções compostas e misturadas. (Deleuze 2016: 170)

Ora, Robert Bresson trabalha, precisamente, com a segunda premissa: a relação entre os espaços faz-se pela via da fragmentação, que produz uma nova unidade; e, por sua vez, o rosto e os gestos do modelo são submetidos ao rigor do essencial, fazendo sobressair o encaminhamento e a propagação do afeto, dentro do espaço qualquer.

Pensemos, por exemplo, na sequência do filme *Journal d'un Curé de Campagne* em que o pároco caminha desorientado pela floresta e, por segundos, se apoia no ramo de uma árvore, antes de cair no chão: à dor física e espiritual que consome o pároco corresponde um espaço desconectado, singular; que potencia esses sentimentos e os expõe, é um puro lugar do possível (cf. Deleuze 2016: 169). Por isso, Robert Bresson afirma: “[v]er os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência” (Bresson 2000: 82).

Torna-se bastante claro o poder que os gestos dos modelos possuem; gestos, esses, trabalhados de forma a ficarem reduzidos ao essencial: “[u]ma só palavra, um só gesto desajustado ou apenas deslocado prejudica tudo o resto” (Bresson 2000: 47). Ora, apesar de a valorização do gesto implicar um certo detrimento do rosto, isso não significa que o rosto dos modelos não adquira contornos de grande força, em Robert Bresson. O que o cineasta procura no rosto é, essencialmente, a produção de emoção através da repressão dessa mesma emoção, ou seja, os modelos não representam emoção; esta surge na imagem como produto dessa repressão: “[f]ilmes de cinematógrafo: emocionais, não representativos” (Bresson 2000: 87). Aliás, na teoria do cinematógrafo os modelos são submetidos a exercícios de automatismo:

[c]om Bresson o que aparece é um terceiro estado em que o autômato é puro, privado tanto de ideias como de sentimentos, reduzido ao automatismo de gestos quotidianos segmentarizados, mas dotado de autonomia: é a isso que Bresson chama o «modelo» próprio do cinema, autêntico Vigilâmbulo, por oposição ao actor de teatro. (Deleuze 2015: 281)

Os modelos de Bresson estão carregados de emoções e sentimentos fortes, mas que não se expressam. Por isso, o rosto adquire um estatuto de legibilidade dessa emoção que, por um lado, é reprimida dramaticamente e, por outro lado, está presente na contenção do rosto e dos olhares, ou seja, “[...] the form of Bresson's films is designed

(like Ozu's) to discipline the emotions at the same time that arouses them: to induce a certain tranquillity in the spectator, a state of spiritual balance that is itself the subject of the film" (Sontag 2009: 180).

Vejamos, por exemplo, o filme *Les Anges du Péché*. As imagens do filme centram-se, sobretudo, no rosto das freiras, em planos muito aproximados. Importa salientar, também, que as vestes das freiras fazem sobressair o rosto de forma muito singular, neste filme. Por um lado, o rosto de Thérèse, nas primeiras cenas na prisão, traduz a sua insubordinação, por outro lado, no convento, traduz a sua raiva. E o olhar adquire, quase sempre, um tom agressivo ou provocador, como nos mostra o fotograma de Thérèse, nas primeiras páginas de *Pickpocket* [L] (*apud* Jorge/Chafes 2009: 17). Neste fotograma, lemos a agressividade de Thérèse. A contrastar com Thérèse, temos Anne-Marie, cuja espontaneidade se traduz no olhar terno. Nas cenas finais do filme, em que Anne-Marie se encontra doente, o rosto adquire mesmo uma certa solenidade. Aliás, importa salientar que, nas cenas finais, em que Thérèse e Anne-Marie conversam no quarto, a câmara se centra, maioritariamente, no rosto de ambas, em planos muito aproximados.

Nos filmes de Robert Bresson os diálogos adquirem, também, novos contornos. No cinema dito moderno, a utilização da voz caracteriza-se pelo seguinte efeito:

[...] surge uma utilização especialíssima da voz a que poderíamos chamar o estilo indirecto livre e que ultrapassa a oposição entre o directo e o indirecto. Não é uma mistura de indirecto e directo, mas uma dimensão original, irreduzível, assumindo diversas formas. [...]. Para nos atermos a este segundo caso, o discurso indirecto livre pode ser apresentado como uma passagem do indirecto ao directo ou inversamente, embora não se trate de uma mistura. (Deleuze 2015: 378)

No entanto, em Robert Bresson não é o discurso indirecto que é tratado como directo, mas o inverso,

[...] daí a famosa voz bressoniana, a voz do 'modelo' por oposição à voz do actor de teatro, em que a personagem fala como se escutasse as suas próprias palavras contadas por outro, para atingir uma *literalidade* da voz, cortá-la de qualquer ressonância directa e fazê-la produzir um discurso indirecto livre. (Deleuze 2015: 379)

Podemos dizer que há uma rutura do diálogo como encadeamento da ação: o ato de fala ganha autonomia. A relação que Robert Bresson construiu entre espaço, modelo e narração permitiu que as suas imagens adquirissem um novo estatuto na relação com o legível: além da imagem visual se tornar uma imagem legível, em Bresson, muitas vezes, há uma contradição entre uma imagem visual e uma decisão verbal. O que o cineasta recusa, acima de tudo, é cair na redundância entre o sonoro e o visual. Pensemos na seguinte afirmação do cineasta: “[c]inematógrafo: nova maneira de escrever, logo, de sentir” (Bresson 2000: 36). Por isso, torna-se fundamental evocar o filme *Journal d’un Curé de Campagne*, pois o rigor imagético do filme faz-se, precisamente, pelo interstício visual, legível e sonoro. Como faz notar André Bazin, no caso de *Journal d’un Curé de Campagne*:

Bresson disposes once and for all of that commonplace of criticism according to which image and sound should never duplicate one another. The most moving moments in the film are those in which text and image are saying the same thing, each however in its own way. The sound never serves simply to fill out what we see. (Bazin 2015: 140)

Aliás, o filme acentua muito a característica bressoniana do discurso direto como discurso indireto livre, que acima referimos, pois os diálogos são proferidos no mesmo tom monótono e monocórdico das narrações do pároco. O diálogo encaminha-se mais no sentido introspetivo do que dialogante: o modelo fala para si e não para o outro modelo.

Ora, esta introspeção que encontramos quer nas narrações do pároco quer nos diálogos tem como propósito reforçar os conflitos religiosos e espirituais, que consomem e desconcertam todos os modelos e condicionam as suas ações, visto que, “[t]he cast is not being asked to act out a text, not even to live it out, just to speak it. It is because of this that the passages spoken off-screen so perfectly match the passages spoken by the characters on-screen. There is no fundamental difference either in tone or style” (Bazin 2015: 133). O modelo escuta-se a si próprio como se a sua voz fosse um intermediário dos conflitos de ordem espiritual.

Por outro lado, nos filmes de Robert Bresson, a ligação entre o visual e o verbal apresenta ainda uma outra particularidade: a uma decisão verbal pode seguir-se a sua contradição visual. Esta ocorrência reforça a sensação de ambiguidade e contraria a ideia de que as imagens cinematográficas transmitem uma realidade simples e direta – “[a]s imagens do cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com a causa e o efeito” (Rancière 2011: 13). O grande exemplo desta ocorrência é o início do filme *Au Hasard Balthazar*. A decisão verbal é contrariada pela imagem visual, o que acentua essa queda das expectativas e densifica a ambivalência na narrativa: como se entre a resposta negativa do pai ao pedido dos filhos e a imagem visual que contraria essa decisão faltasse um intermédio que mostrasse o pai a recuar na decisão. Como faz notar Jacques Rancière:

[a]s «imagens» de Bresson não são um burro, duas crianças e um adulto, nem tão-só a técnica do enquadramento aproximado e dos movimentos de câmara ou fundidos encadeados que o dilatam. São operações que ligam e disjuntam o visível e a sua significação ou a palavra e o seu efeito, que produzem e derrotam expectativas. Estas operações não decorrem das propriedades do *medium* cinematográfico. Supõem inclusive um desfasamento sistemático em relação ao seu uso comum. Um cineasta «normal» dar-nos-ia um indício, por muito ligeiro que fosse, da mudança de decisão do pai. (Rancière 2011: 11-12)

Reforce-se, sobretudo, na cinematografia bressoniana, as imagens como operações entre o visível e a sua significação; que, por sua vez, provocam uma queda nas expectativas do espetador. Evoquemos, também, a cena do batismo do burro. Robert Bresson, “[a]o separar as mãos da expressão do rosto, reduz a acção à sua essência – um baptizado é isto: palavras e mãos a derramar água sobre uma cabeça”, observa Rancière (2011: 13).

A redução da ação à sua essência torna-se o conceito base para pensar a cinematografia bressoniana. Conceito que, por sua vez, é evocado nos fotogramas, pois mais do que uma função ilustrativa, que poderiam ter em *Pickpocket* [L], os fotogramas – e as fotografias da exposição de Rui Chafes – resgatam, precisamente, a essência do cinema de Robert Bresson: desde as mãos, aos espaços, ao rosto, ao automatismo dos gestos, e à emoção pela via da contenção.

2.2. O leitor de *Pickpocket*

O livro *Pickpocket* [L] permite-nos pensar na leitura enquanto processo, pois há uma relação indissociável entre poesia e imagem, que condicionará toda a leitura. O convívio de múltiplos universos visuais – desde os fotogramas dos filmes de Robert Bresson à visualidade verbal da poesia de Fernandes Jorge e às fotografias da exposição de Rui Chafes – faz-nos pensar numa leitura de continuidades e descontinuidades. O leitor é constantemente “interrompido” pelo surgir da imagem, quer seja uma imagem física, ou uma imagem verbal, ou, em último caso, uma imagem do leitor.

A partir desta ideia de imagem do leitor, e da tensão entre poesia e imagem, pensamos no conceito de *terceiro pictural*, proposto pela investigadora Liliane Louvel na obra *The Pictorial Third An Essay Into Intermedial Criticism*, para nos conduzir na leitura que nos propomos fazer. Pretendemos mostrar que a tensão texto/imagem conduz o leitor à formação de outras imagens, e tanto mais quanto a visualidade verbal é determinante na poesia de Fernandes Jorge. Não nos seria possível abordar todos os poemas do livro, por isso optamos por fazer uma seleção dos poemas e dos fotogramas que consideramos mais ilustrativos das questões que pretendemos enunciar e explicar.

Antes de mais, importa salientar a abertura de *Pickpocket* [L]. As primeiras páginas do livro reproduzem fotogramas de alguns filmes de Robert Bresson. Este contacto inicial do leitor com os fotogramas, e não com a poesia, ativa, de certa forma, a memória dos filmes e funciona como uma espécie de prenúncio do processo de leitura, ou, parafraseando Louvel, do *reading event*¹⁸. O leitor estabelece, desde logo, uma espécie de relação afetiva com as imagens bressonianas – aliás, a estética da imagem em Robert Bresson impulsiona muito esta relação afetiva. Consequentemente, a ideia da imagem como ilustração vai sendo desconstruída pelo leitor:

¹⁸ Pensemos na seguinte premissa de Liliane Louvel, presente no artigo “A reading event *The Pictorial Third*”: “I will argue that the word/image device triggers a ‘reading event’, that it provokes a phenomenon of ‘double exposure’ and creates a ‘double fiction’. It eventually gives rise to the ‘pictorial third’ as the phenomenological consequence of the reading event” (Louvel 2016: 1).

[...] in other words the effects of the image, are part of a reading experience that relies on modulations of pleasure, an almost erotic relationship with the work at hand, which are transcribed in descriptive delays related to an often exciting, sometimes tentatizing process of veiling/unveiling. (Louvel 2018: 55)

Os poemas que iniciam o livro são dedicados ao filme *Mouchette*. Ora, dos seis poemas que Fernandes Jorge dedica a este filme, importa destacar, desde já, dois deles: os poemas IV e V. O poema IV evoca o episódio da violação de Mouchette, e o poema V evoca o episódio da festa da aldeia. Acontece que, no filme de Robert Bresson, a ordem dos acontecimentos é inversa à dos poemas, ou seja, primeiro o espetador é confrontado com as cenas da festa da aldeia e, depois, com a cena da violação de Mouchette.

No poema IV, podemos ler:

o rosto sobre o seu rosto é grande, tem uma mancha de sangue/ na pálpebra. Não tinha medo da face a crescer sobre a/ sua face nem da voz rouca/ tinha medo das mãos, lisas e ásperas, daqueles dedos de ferro a/ penetrarem no mais secreto da sua carne/ endurecidos pelo terror para impedir que gritasse. (Jorge/Chafes 2009: 26)

Já no poema V:

[o]s carrinhos de choque/ vaga-lume na festa da aldeia./ Pela primeira vez se sentiu desejada e sentiu/ desejar. E a pista dos carros,/ pavilhão onde chovem corolas de flores, estrelas/ cadentes/ pirilampo de oiro. E a lua flutua sobre o bater de/ carro contra carro, coração ferido por seta de/ gentil cavaleiro, de deslizante donzela. O/ temor mistura-se com o prazer no céu elétrico/ no movente encontro do chão da pista. (Jorge/Chafes 2009: 27)

Estes dois poemas exemplificam a forma de Fernandes Jorge se relacionar com a cinematografia bressoniana. Apesar de a poesia em *Pickpocket* [L] assumir um “compromisso” com os filmes de Robert Bresson, o poeta não se rege pelas linhas sequenciais dos filmes, pois “[o] que é transposto para verso são os vestígios fulgurantes do filme que o olhar e a memória de JMFIJ retiveram e que a sua mão reconstrói em novos vislumbres” (Neves 2011: 2). João Miguel Fernandes Jorge escreve, acima de tudo, as

imagens bressonianas que o seu olhar guardou, numa dimensão espaço-temporal reinventada no poema.

Por outro lado, verificamos, desde já, a importância que a personagem fílmica ou, neste caso, Mouchette, adquire na escrita de Fernandes Jorge. Mouchette está sempre no centro dos seis poemas, bem como a vida dolorosa que tinha de enfrentar. O poema II, por exemplo, evoca a doença da mãe e os cuidados de Mouchette. Por sua vez, o poema III destaca-se pela descrição que o poeta faz da rapariga: “[à]s vezes reflecte-se no seu rosto e nos olhos/ a triste mansidão dos animais selvagens/ a loucura melancólica e a sua misteriosa/ inocência, a terrível piedade que/ os animais possuem” (Jorge/Chafes 2009: 25). Repare-se como a metáfora e a sobreposição de imagens – animais e Mouchette – são um meio para as descrições mais sensíveis do poeta.

No paratexto “Também em *A Palavra* o amor se exprime pelo beijo”, da obra *A Palavra*, Fernandes Jorge apresenta a seguinte reflexão sobre as personagens fílmicas de Carl Dreyer:

[a] personagem fílmica combate o excesso da palavra do romance. Invade mesmo, com a sua possibilidade real e formal de precipitar a sua escrita na visibilidade imediata da imagem, o território da contenção e da reserva, do mais secreto e ilegível, do que é capaz, desde sempre, de invadir a gratuidade dos deuses e a insignificância que resulta da paixão humana [...]. (Jorge *et alii* 2007: 44)

A ideia de contenção na personagem fílmica é muito importante para o poeta; e, mais uma vez, Robert Bresson revela-se um dos mestres dessa contenção, o que permite ao poeta mergulhar no que há de mais secreto nos modelos bressonianos¹⁹. Por isso, a poesia de João Miguel Fernandes Jorge encontra-se, muitas vezes, a meio caminho entre a transposição narrativa e a digressão.

¹⁹ Importa esclarecer que o interesse de Fernandes Jorge pelas personagens e pelo cinema é submetido a uma seleção e a um forte rigor. O poeta não se interessa por qualquer filme, mas por filmes e personagens que vão ao encontro desta ideia de contenção, de ambivalência e de sigilo, ou seja, personagens duma forte densidade existencial. Destaque-se, por exemplo, o personagem Johannes, do filme *A Palavra*, de Carl Dreyer, pois, para Fernandes Jorge, “[o] personagem Johannes é um acto de vazio, uma terra de nada” (Jorge *et alii* 2007: 44).

Um dos poemas que mais evidencia estas questões e que reforça, ao mesmo tempo, a densidade visual da poesia de João Miguel Fernandes Jorge é o poema “As grandes feridas (Mouchette visita Balthazar)”. Como o título indica, há um encontro entre duas personagens de universos diferentes. No entanto, a aproximação temática entre os dois filmes – *Mouchette* e *Au Hasard Balthazar* – propicia o cruzamento da jovem Mouchette e do burro Balthazar. Ambos são figuras renegadas e magoadas pela sociedade.

Nas primeiras estrofes do poema, Fernandes Jorge procura resgatar Mouchette e Balthazar a partir das sequências finais dos filmes, visto que o destino final de ambos é a morte. Como vemos nos seguintes versos:

[a]briu a porta desconjuntada e susteve o passo/ à entrada, a mão perdida no ar/ e depois furtiva,
só o vestido branco enlameado/ os limos do lago, a palidez e o sujo do rosto/ diziam lembrar a
morte/ restos de palha, arreios, coisa sem préstimo era/ o lugar onde estava Balthazar/ nem sinal
de seus amigos nem de besta inimiga (Jorge/Chafes 2009: 39)

A temática do abandono e do desprezo, presente nos dois filmes, permite ao poeta colocar as duas figuras numa posição de reflexão e de interrogações existenciais: “[p]or mais miseráveis que sejamos, temos a nossa/ verdade. E para que serve a verdade/ a quem nunca procurou a sua própria verdade?” (Jorge/Chafes 2009: 40). Este diálogo íntimo que se abre no poema evidencia um dos traços centrais da poesia de Fernandes Jorge: o diálogo indireto e as interrogações íntimas. Ora, como faz notar Joaquim Manuel Magalhães:

[a]o lermos a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, somos continuamente chamados a um diálogo com esse diálogo. [...]. A dificuldade maior da compreensão da sua escrita fica resolvida se a não abordarmos como um diálogo directo com o leitor. Se a entendermos como apelo ao entendimento de um diálogo íntimo que se desdobra diante de nós. Daí a predominância de um discurso entrecortado, atravessado de memórias parcelares, interrompido em sucessivos momentos de deriva. (Magalhães 1989: 228)

Por fim, no encerramento do poema, tal como a borboleta que pousa “[...] no dorso de Balthazar e logo no/ húmido cabelo da rapariga” tem um “voo demasiado para os humanos” (Jorge/Chafes 2009: 40), também Mouchette e Balthazar são criaturas de um “voo” superior aos humanos. A borboleta torna-se o elemento central do encontro de Mouchette e Balthazar.

No que diz respeito à tensão entre imagem verbal e os fotogramas reproduzidos, pensemos nos poemas dedicados ao filme *Procès de Jeanne d’Arc*. A figura de Jeanne é objeto de várias descrições por parte do poeta e, no fim dos cinco poemas, uma página com um fotograma mostrando a modelo bressoniana na cela (*apud* Jorge/Chafes 2009: 53).

Destaque-se, por exemplo, as descrições de Jeanne d’Arc, no poema “A rapariga de Lorena”:

[a] rapariga de Lorena – ‘Mon nom est Jeanne’ –/ circundava a ideia de beleza, segundo São Tomás:/ íntegra e perfeita, harmoniosa e clara [...]/ A rapariga de Lorena não usava os panos/ plissados das mulheres/ nem os cabelos frisados da vaidade dos homens,/ mas vestia traje masculino/ reduzia a beleza espiritual das coisas à sensação da/ luz, ao esplendor da natureza dos anjos. (Jorge/Chafes 2009: 48)

Ora, o fotograma de Jeanne d’Arc reproduzido a seguir aos poemas torna-se uma imagem crucial, por dois motivos. Por um lado, acentua o confronto visual entre as descrições de Fernandes Jorge e a modelo de Robert Bresson. Por outro lado, esse fotograma cria uma tensão muito forte com o último poema “Jeanne va en Paix”. Nos primeiros versos do poema, Fernandes Jorge escreve: “[s]obre os ramos ergueram a fogueira e ardeu o tempo e/ o espaço./ Sustentou o corpo/ durante o martírio, restou/ madeiro” (Jorge/Chafes 2009: 52). Ou seja, o poeta evoca a sequência do auto-de-fé de Jeanne d’Arc. Já nos versos que encerram o poema, podemos ler: “[t]erá voltado a encontrar-se com o brilho das espadas/ ou a pátria que lhe enviaram as vozes, água límpida sob o céu/ da meia-noite/ repentinamente ardeu?/ Drama incinerado/ ainda o podemos ouvir na secura da história” (Jorge/Chafes 2009: 52). O poema termina, portanto, com um prolongar da existência da jovem depois de morrer na fogueira.

As imagens verbais de João Miguel Fernandes Jorge cruzam-se com o fotograma de Jeanne e formam uma outra dimensão espaço-temporal, de certa forma transcendente, em que a existência de Jeanne d’Arc prevalece. Deste modo, a eternização de Jeanne d’Arc quer através dos versos de Fernandes Jorge, quer através do fotograma, revela-se uma experiência de leitura extremamente forte.

Ainda dentro dos poemas dedicados ao filme *Procès de Jeanne d’Arc*, torna-se interessante realçar o início do poema “O Manto Branco”. Acontece que os primeiros versos do poema remetem o leitor quer para a caminhada de Jeanne até ao auto-de-fé, quer para a morte de Mouchette, pois o poema “O Manto Branco” inicia-se com os mesmos versos do poema VI, de Mouchette. No poema dedicado a Jeanne d’Arc, podemos ler: “[d]eram-lhe um vestido branco/ para cobrir o corpo frágil que foi de combate” (Jorge/Chafes 2009: 50). Já no poema sobre Mouchette, o leitor tinha lido: “[d]eram-lhe um vestido branco. A luz estava/ morta, o cheiro da erva, a cor das folhas, das pedras/ das nuvens errantes” (Jorge/Chafes 2009: 28).

Gera-se, por parte do leitor, um cruzamento entre os destinos finais de ambas as figuras femininas de Robert Bresson: a morte. João Miguel Fernandes Jorge, ao celebrar este discreto encontro entre Mouchette e Jeanne, reforça uma certa dignidade na morte de ambas. E, por isso, António Ramos Rosa escreve: “[é] com um olhar fraterno, e às vezes piedoso, que na sua poesia se recortam as figuras de uma realidade ora cultural, ora histórica, ora quotidiana, ora circunstancial” (Rosa 1991: 125-126).

Percebemos, então, o quanto as imagens verbais do poeta levam a experiências de leitura. Por um lado, desencadeiam momentos de tensão entre poema e fotograma. Por outro lado, celebram discretos cruzamentos entre diferentes figuras bressonianas. Por isso, como realça Liliane Louvel: “[w]hen the image emerges in a text, it ruptures, interrupts, disassembles it, and causes a bisection, haziness, a hesitation. Because of heterogeneity, one cannot ignore it. This can create a tremor or, at least, an obstacle between the text and the reader’s inner eye” (Louvel 2018: 189).

No entanto, também a disposição dos fotogramas, no livro, pode desencadear discretos cruzamentos entre diferentes filmes de Robert Bresson. Por exemplo, ao virar a página do fotograma de Jeanne – acima mencionado – o leitor é logo confrontado com

fotogramas do filme *Lancelot du Lac*. Por breves momentos, nasce, no leitor, um cruzamento visual entre os dois universos medievais de Robert Bresson: o de Jeanne d’Arc e o de Lancelot e dos cavaleiros. E só depois de manusear a sequência de fotogramas é que o leitor chega ao título “Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008”. Percebemos, desde logo, que houve uma deslocação do mundo de Jeanne para o de Lancelot, seguida de uma deslocação do universo medieval de Lancelot e dos cavaleiros para a contemporaneidade.

A confluência entre o universo das lendas arturianas e um certo passado nacional, que o leitor não identifica, é cultivada pelo poeta não só pelas questões temáticas dos poemas, mas pelo arcaísmo lexical de alguns versos. João Miguel Fernandes Jorge mostra “[...] que é possível transfigurar as coisas verdadeira ou verosimilmente acontecidas quer no passado longínquo quer no passado imediato através da fixação imaginativa da linguagem poética” (Magalhães 1999: 179). Por isso, o leitor é confrontado com versos como: “Persival cativou a donzela que lhe pareceu tam/ fremosa que nunca outra em beldade chegasse/ ora era assim coitado damor” (Jorge/Chafes 2009: 72), “[e] eu entam era cavaleiro/ assi como vos agora sodes/ e andava com eles/ floresta e noite se estreitavam” (Jorge/Chafes 2009: 78).

No filme *Lancelot du Lac*, o amor de Lancelot e Guinevere é uma das temáticas centrais, e o fotograma da mão de Guinevere a agarrar o vestido (*apud* Jorge/Chafes 2009: 58), quando está sentada ao lado de Lancelot no esconderijo de ambos, é um pequeno traço desse amor guardado no livro. Nos poemas de Fernandes Jorge, o leitor oscila entre as cenas amorosas de Lancelot e Guinevere e a dimensão mais introspectiva do amor:

[...] [e]ntão, o vento traz, pétala a pétala, a rosa/ esmaecido azul rosado/ passam-lhe pelo rosto espinhos em ritual de amor/ entre silêncio e queixume/ sangram a face/ segredam. E o cavaleiro, que pousara o/ elmo numa das ameias, para melhor receber o segredo da noite,/ logo o voltou a enterrar na cabeça/ como quem nos abismos se perde do amor exclusivo da carne. (Jorge/Chafes 2009: 76).

Ou seja, através das lendas amorosas de Lancelot e Guinevere, que prevalecem até aos dias de hoje, o poeta escreve essa percepção de intemporalidade no amor. Aliás,

ainda dentro da temática amorosa, destaque-se o poema “5 de agosto, terça-feira”, visto que propicia uma experiência de leitura particularmente interessante. O sujeito lírico é uma voz feminina a lamentar os seus infortúnios amorosos. O poema inicia-se mesmo com o verso “Lamento da rainha Genevra”, como uma espécie de apresentação da temática a ser enunciada.

O sujeito poético em Fernandes Jorge assume-se, maioritariamente, como uma voz indecifrável; o diálogo com o leitor é indireto, o que dificulta, muitas vezes, a leitura da poesia deste autor. No entanto, neste poema em particular, o “eu” assume uma presença mais explícita – que o leitor intuitivamente lê como a rainha Guinevere –, ao mesmo tempo que mantém um diálogo íntimo. Ou seja, a força da voz feminina reforça o tom introspetivo do poema. Como lemos nos seguintes versos: “[o] meu amigo que me faz viver/ em Camaalot/ vem minha alma triste e coitada/ desde que vi em Camaalot dom/ Lançarot [...] Irei p’lo do meu amigo ao nascer/ da luz triste e coitada vem minha/ alma quando morrer por ele por/ ele e por mim” (Jorge/Chafes 2009: 63).

Os poemas de “Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008” destacam-se, sobretudo, pela digressão lírica. Por um lado, afastam o leitor das imagens bressonianas e promovem a imaginação. Por outro lado, o leitor não deixa de associar os versos de Fernandes Jorge às demandas dos cavaleiros de Camalot e ao sofrimento da rainha Guinevere. O leitor é permanentemente confrontado com um sentimento de demanda, que torna os poemas uma “[...] espécie de epopeia por deambulações líricas de um sujeito que desvenda a sua origem no confronto com as alteridades de tempo, de espaço, de decisões de vida” (Magalhães 1999: 185).

A leitura avança numa sensação de incerteza, pois o leitor não sabe quando está no universo dos cavaleiros de Robert Bresson e quando está no universo reinventado do poeta. Aliás, as imagens verbais dos poemas apresentam fortes reminiscências dos cenários dos cantares de amigo e de amor, da lírica medieval trovadoresca; desde o arcaísmo lexical, às temáticas amorosas, nomeadamente a “coita d’amor”, e o sujeito lírico feminino próprio das cantigas de amigo.

O “diário” de *Lancelot du Lac* termina com a ambivalência das imagens verbais tão características de João Miguel Fernandes Jorge. O ambiente silencioso da floresta de

Robert Bresson encontra-se intrinsecamente ligado aos murmúrios existenciais do sujeito errante do último poema: “[...] [d]e/ repente, refreei o cavalo. Que significa este/ silêncio, porquê este silêncio? Somos apenas um/ sopro nos confins da luz” (Jorge/Chafes 2009: 86). Por um lado, estes versos são exemplo das interrogações íntimas e indecifráveis da poesia de Fernandes Jorge. Por outro lado, o leitor não deixa de remeter este último poema para as cenas finais do filme *Lancelot du Lac*: no silêncio da floresta, o espetador é confrontado com os ruídos das armaduras dos cavaleiros em fuga, com os cavalos em corrida e com a morte de Lancelot: “[o] silêncio da floresta/ – nem o mais leve murmúrio/ por entre os ramos/ corvos pousavam nos ombros dos mortos./ Eu não queria regressar a nenhum/ outro lugar, o cheiro da erva, a cor das folhas,/ as pedras, as nuvens errantes/ o cavalo lançado a galope” (Jorge/Chafes 2009: 86).

O que nasce no leitor, consequentemente, é a sensação de que alguém de fora está a assistir às cenas finais do filme *Lancelot du Lac*, isto é, o sujeito poético é um espetador da violência final do filme. A esta sensação, a pairar na mente do leitor, corresponde a outra imagem de que nos fala Liliane Louvel: “[t]he pictorial third image, therefore, is the property and invention of the reader, as it never coincides with the one intended by the narrator’s inner vision” (Louvel 2018: 189).

Depois de finalizar a leitura do “diário”, que se revela uma viagem espaço-temporal pelo universo medieval de Robert Bresson e pela sugestão de um passado nacional, o leitor depara-se, ainda dentro deste capítulo, com o texto intitulado “Boorz de Gaunes e a Rainha Ginevra no Castelo de Palmela”, retirado da obra *Uma paixão Inocente*, e com quatro poemas retirados da obra *Castelos de I a XXXV*. A condensação de diferentes dimensões espaço-temporais aumenta de forma significativa e o leitor é invadido por uma sensação de surpresa.

Percebemos, então, o quanto o capítulo dedicado ao filme *Lancelot du Lac* é denso e visualmente sugestivo – desde os fotogramas do filme de Robert Bresson, à digressão dos poemas de Fernandes Jorge, ao texto de Boorz e Genebra, e aos poemas de *Castelos de I a XXXV*. Resta ao leitor render-se a esta confluência de imagens, quer plásticas quer verbais, que produzem o seguinte efeito: “[e]xperiencing double vision or double exposure, be it an experience in terms of time or in terms of (visual) space, contributes to

a kind of palimpsest effect when two texts or when a text and an image are superimposed” (Louvel 2016: 7).

Ao prosseguir com a leitura, torna-se interessante verificar a relação de proximidade entre os dois fotogramas que abrem o capítulo “Deus contra Deus” e os poemas que evidenciaremos.

O poema “Em muitos braços se desfaz o rio” atenta em reflexões e interrogações existenciais, que se encontram com as frustrações de ordem espiritual do filme *Journal d’un Curé de Campagne*. O leitor tem a sensação, enquanto lê o poema, de estar a ser acompanhado pelo fotograma de abertura do capítulo (*apud* Jorge/Chafes 2009: 100) – o jovem padre encostado ao ramo de uma árvore, encerrado nas suas dores físicas e espirituais.

O poema abre com uma belíssima analogia entre a chegada do rio ao mar e as preocupações da alma ao encontrar a morte, numa interpretação do rio como símbolo-arquétipo do curso do tempo para a morte, segundo a teoria de Heráclito: “[e]m muitos braços se desfaz o rio quando/ em delta desagua/ antes de chegar ao mar./ Em muito temor se esvai a alma antes de/ chegar a deus – o tempo entre dois/ crepúsculos corre” (Jorge/Chafes 2009: 106). Já nos últimos versos, o que prevalece é a interrogação perante a efemeridade da vida: “[e]m muitos braços se faz e desfaz a rapina da vida a viagem dentro e fora da vida. E por/ fim caímos na adormecida fonte, na raiz do rio: é a face da morte. É a minha face. É a/ tua face. Quando começam a descer o poço do passado./ Quem adivinharia?” (Jorge/Chafes 2009: 106).

O paralelismo estabelecido entre o rio a chegar ao mar e a morte, bem como a sensação de abismo na estrofe final, acima citada, faz despontar, no leitor, uma sensação de movimento entre o poema e o fotograma do padre, encerrado nas suas dores. E, como faz notar Liliane Louvel: “[...] the mode of thinking is altered, since the image brings in a reading rupture, a delay, as it constitutes an eruption. It is a reading event, a peculiar movement, for the presence of the image triggers the formation of the pictorial third in the mind’s eye” (Louvel 2018: 96). Sublinhamos: o movimento entre poema e fotograma, na mente do leitor, ativa a formação do terceiro pictural (cf. Louvel 2018: 96).

O poema não procura, portanto, uma relação de transposição ou de éfrase com *Journal d'un Curé de Campagne*, mas um resgate dos tormentos que definem o filme. Aliás, a luta diária do padre está associada a uma ideia de sacrifício e a um moralismo extremo, como escolhas imperativas para a espiritualidade – “[é] uma escolha que não se define por aquilo que escolhe mas pelo poder que possui de poder recomeçar a cada instante, de se recomeçar a si mesma e de se confirmar assim por si mesma, repondo em jogo toda a parada de cada vez” (Deleuze 2016: 177).

Ora, o poema de João Miguel Fernandes Jorge mergulha, precisamente, nessas decisões secretas e no abismo da existência. Podemos afirmar que o cinema, no poeta, é “[...] sempre um elemento submetido, [...] a uma intencionalidade de escrita que privilegia os sentimentos, os comportamentos e a imaginação, de maneira a ser produzido em exclusivo um efeito poético e nunca um efeito de poesia-crítica ou um efeito erudito” (Magalhães 1999: 176). No entanto, não só o cinema se apresenta como campo de intencionalidades na poesia do autor, mas, também, as artes plásticas. Por isso, Fernandes Jorge apresenta-nos um poema intitulado: “Tu, Que Destruíste Os Pôr Do Sol De Caspar David Friedrich”.

O poema abre uma relação entre poesia, pintura e cinema. Por um lado, ao lermos o título, somos remetidos para as pinturas do pôr-do-sol do pintor Friedrich²⁰, o que nos permite introduzir a seguinte reflexão sobre a referência/tradução da imagem no texto:

[w]hen the image (outside the text) is translated by the text, it becomes an image-in-text that produces a text/image; it loses its pictorial permanence to be **de/recomposed** in a chain of language (like, for instance in *Girl with Pearl Earring*, the painting is disseminated in a series of signifiers in the text; it is narrativised and, once recognised, must be reconstructed by the reader into a painting by Vermeer). The image goes through the chain of language that also becomes a painting (iconotext, text/image), which is not fixed and is not a ‘frozen image,’ [...]. (Louvel 2018: 189-190)

Por outro lado, ao avançarmos para o poema, somos assombrados por imagens da violência nazi que, intuitivamente, nos remetem para o filme *Un Condamné à Mort s'est*

²⁰ Refira-se, por exemplo, a pintura *Dois Homens à Beira-Mar* (1817).

Échappé – e, sobretudo, para o fotograma do modelo Fontaine na prisão nazi, presente na abertura do capítulo (*apud* Jorge/Chafes 2009: 102). E lemos nos seguintes versos:

[e]ntão são ferozes? É verdade que massacram sem/ nenhuma piedade?/ Enforcam os judeus nas praças, queimam-nos vivos/ nas suas casas como ratos. Fuzilam homossexuais, os/ camponeses, os operários. Riem, comem e dormem à sombra de/ cadáveres que se balanceiam nos troncos das árvores. (Jorge/Chafes 2009: 108)

Ao mesmo tempo que nos conduzem ao filme de Robert Bresson, as imagens da violência que acabamos de citar fazem-nos pensar no título do poema e nas pinturas de Friedrich, pois a brutalidade implica a destruição da beleza e da pureza. Como escreve o poeta nos versos iniciais:

– A crueldade é feita de medo. Matam e destroem por medo./ Não receiam a morte, nem a temem. Nem sequer o/ horror do sofrimento. Têm medo de tudo aquilo que vive/ de tudo o que vive para além deles/ e de tudo o que deles é diferente. Têm medo dos seres fracos/ e dos que estão desarmados. (Jorge/Chafes 2009: 108)

Note-se que o travessão no início do poema reforça a ideia de um sujeito em diálogo. No entanto, é um diálogo que não se pretende abrir ao leitor ou a outro possível sujeito. O poema é, por isso, um diálogo entre as várias imagens que sugere ao leitor, desde o filme de Bresson, ao fotograma, e às pinturas de Friedrich. Esta saturação de imagens que se forma na mente do leitor recorda-nos a seguinte reflexão de Liliane Louvel: “[t]he pictorial third is this vibrant in-between, situated between text and image, just like the slash separating the two. It is what materialises on the screen of the reader/spectator’s inner eye [...]” (2018: 188).

Por conseguinte, podemos destacar também um outro poema cuja relação com a pintura se faz sentir de forma determinante; o olhar do leitor é desafiado numa leitura que se coloca entre pintor e cineasta e entre filme e pinturas. Trata-se do poema “A Visitação”. João Miguel Fernandes Jorge apresenta-nos uma belíssima leitura do filme *Les Anges du Péché* e da pintura de Philippe de Champaigne. O leitor encontra-se sempre a meio caminho entre as duas artes visuais: “[r]ecebem-se ao modo de Philippe de Champaigne.

Semelhante à/ pintura das duas mulheres para a Cartucha de Villeneuve-/ -lès-Avignon” (Jorge/Chafes 2009: 148). Alias, é interessante verificar como a intensidade do diálogo entre as duas artes se vai acentuando à medida que a leitura avança. Se as referências à pintura de Champaigne são introduzidas de forma mais direta ao leitor, já o filme de Robert Bresson encontra-se emaranhado nas teias dessas referências, principalmente no encerramento do poema: “[u]m pano branco estende-se desde o negro da noite sobre/ a indiferença de hoje. Ao tempo do filme corria o ano de quarenta/ e três. A sórdida navalha rasgava em mortal ruído de fundo” (Jorge/Chafes 2009: 148).

No entanto, dentro desta confluência entre pintura e cinema há um momento em que surge um sujeito lírico na primeira pessoa a refletir sobre o “visível” e o “invisível” das imagens: “[n]a secura mística da pintura – As/ coisas visíveis são para mim/ como se fossem invisíveis e/ as invisíveis, visíveis” (Jorge/Chafes 2009: 148). Estes versos traduzem a importância da imagem, na escrita de João Miguel Fernandes Jorge.

A experiência de leitura que se abre no início do capítulo final – “Crime e Castigo” – merece a nossa atenção, visto que o leitor entrou na teia dos poemas dedicados ao filme *Pickpocket*. E, a ausência de fotogramas do filme – tal como acontece com outros filmes – ativa o poder de memória no leitor²¹.

Na mente do leitor, a memória do filme imiscui-se nas imagens do poema que, muitas vezes, estão a meio caminho entre a imaginação e o processo ecfrástico. Esta tensão é bastante visível, por exemplo, nos seguintes versos, do poema “Dança pelos Pecadores”: “[...] [e]u não sou um bom cidadão, porque não estou/ ligado a um salário, a uma utopia, a um regime. Por isso mesmo, sou/ um homem bom. E não/ posso deixar de sentir/ a minha liberdade está acima de tudo./ Às vezes batia à porta da sua mãe, e não entrava [...]” (Jorge/Chafes 2019: 126). Enquanto os primeiros versos são fruto da imaginação do poeta, que traduzem a vida deambulatória de Michel; já o verso final, remete para uma sequência específica do filme.

Os poemas dedicados a *Pickpocket* [F] trazem ao de cima a velha relação de João Miguel Fernandes Jorge com a deambulação urbana. Esta questão, por sua vez, evidencia-

²¹ Aliás, os únicos fotogramas dentro do capítulo final são o fotograma de abertura (*Les Dames du Bois de Boulogne*) e o fotograma de encerramento (*Une Femme Douce*), do qual falaremos mais adiante.

se muito nos poemas dedicados a este filme, porque o modelo bressoniano move-se pelos espaços da cidade; Michel atravessa o metro, a estação, as multidões, numa busca das vítimas para os roubos. Há uma sugestão e, por sua vez, uma descrição da experiência ou deambulação urbana, no espaço visual do poema. Aliás, esta é uma das características principais da poesia que começa a ser publicada em meados dos anos setenta: as descrições e as experiências emocionais surgem, maioritariamente, associadas a um espaço físico em que o sujeito poético está inserido. Como faz notar Rosa Maria Martelo:

[m]uito diferente é a estratégia de escrita que podemos observar naqueles poetas contemporâneos que associam à viagem ou à deambulação urbana a experiência da imagem, mas agora evocando-a no sentido do termo ‘picture’, através do processo ecfástico. Neste caso, tanto a deambulação na paisagem (natural ou urbana) quanto a écfase quando remete para imagens visuais de carácter artístico, e sobretudo a associação de ambas, são identificáveis pelo leitor em função de referências geográficas e culturais concretas, sendo deste modo, e conseqüentemente, menos valorizada a centralidade na dimensão figural da imagem poética na sua apresentação discursiva. (Martelo 2016: 84-85)

Verificamos, nos poemas dedicados a *Pickpocket* [F], uma forte associação entre deambulação pelo espaço urbano e processo ecfástico, como são exemplo os seguintes versos, extraídos de diferentes poemas: “[a]s carruagens seguem com um ruído de/ subsolo. Os corpos, presas fáceis, movem uma perna,/ inclinam-se um pouco ao balanceio, à paragem/ mais brusca” (Jorge/Chafes 2009: 124);

“[...] [n]as ruas, a multidão./ Gente que seguia uma toada/ notas claras, agudas, cadenciadas/ Uma toada com um sentido: o da oferta/ pronta ao uso dos seus dedos – um som vivo, rápido,/ de animação pura. Ah, a sua mão/ a mão direita, prestes ao roubo” (Jorge/Chafes 2009: 128);

“[s]oubera-o. Pressentira-o, quando deixara o/ corpo do outro por inteiro moldar-se ao seu corpo e/ chegar mesmo a senti-lo tão íntimo rente à pele. Entre/ uma e outra estação. Logo saiu na paragem seguinte” (Jorge/Chafes 2009: 129);

“[...] [a]travessou a/ Place Vandôme. As montras das joalharias já/ estavam iluminadas. Mesmo às escuras a luz mineral resplandece. / Entrou num café perto de Saint Honoré” (Jorge/Chafes 2009: 130).

Nestas ocorrências, o leitor é inserido na experiência urbana de Michel que, por sua vez, é uma experiência dependente do êxtase dos roubos e os únicos momentos em que vemos esta confiança abalada é quando Michel se cruza com Jeanne.

A tensão entre a poesia e os fotogramas reproduzidos acentua-se de forma vibrante nos quatro poemas dedicados ao filme *Une Femme Douce*, cujo título conjunto é “Um Ícone, a Doce”. Acontece que a leitura dos poemas desperta no leitor um movimento de recuo – manual ou apenas na mente – às páginas finais do capítulo anterior, pois são páginas que apresentam alguns fotogramas do filme. Pensemos na seguinte reflexão de Louvel, para este movimento que se forma no leitor:

[t]he pictorial third is the in-between moment when the text reaches out to the image and when the image moves towards the text, when in the reader’s mind and flesh something of the iconotext quivers. In-between text and image ‘something’ arises from the lines still veiled and hazy: ‘where have I already seen this?’, it is also rhythm when the ‘pictorial third’ conjures up a visual syncopation, or a counterpoint to the movement of a fugue-like text. (Louvel 2016: 9)

Vejamos, então, de que forma os poemas fazem o leitor recuar aos fotogramas. Por um lado, as constantes referências, nos poemas, à morte fazem o leitor recuar ao fotograma das pernas da jovem estendida na cama (*apud* Jorge/Chafes 2009: 117): “[n]inguém que encontrar frente a/ frente a sua própria morte. Mas tu acabas de dar-/ -me com o teu corpo morto a/ minha morte [...]” (Jorge/Chafes 2009: 143). Por outro lado, os versos finais do poema IV remetem o leitor para o fotograma com a cama (*apud* Jorge/Chafes 2009: 119), pois o poeta escreve: “[n]essa manhã comprei-lhe uma cama/ estreita; uma cama de ferro. E/ quando a noite chegou, a noite e o/ inverno – e às vezes o amor – vêm/ sempre antes da morte” (Jorge/Chafes 2009: 144).

Importa salientar que a temática da morte em confronto com o amor está presente em todos os poemas dedicados a *Une Femme Douce*. Esta confluência, nos poemas, entre morte e amor faz surgir no leitor sucessivas imagens do filme de Robert Bresson. No entanto, estas sucessivas imagens não respeitam a ordem do filme, são imagens soltas, sequências várias que o poeta construiu através da memória do filme.

A dispersão de imagens soltas conduz, no entanto, a uma forte unidade: os poemas estão carregados de emoções e sensações que partiram das vivências da jovem e do marido. Podemos afirmar que, nos poemas, “[...] se gera uma consequência de unidade conseguida pela acumulação desses materiais solidamente evocados” (Magalhães 1999: 187), como vemos, por exemplo, nos seguintes versos do poema II:

[a] noite é como o corpo é igual à tua morte/ traz o seu veneno na algibeira./ Olho para trás, para o ouro pesado no prato da/ balança; despeito, inutilidade/ e depois o ciúme toca num nervo, rasga o/ sexo e faz dele tábua rasa – a dor desaparecia pelo prazer da/ entrega/ nítida, clara, sem fórmula nem regra (Jorge/Chafes 2009: 142)

Este poder de unidade pela via da dispersão, ou seja, a tensão poema-filme, desperta, no leitor, novos campos para a imaginação.

Quando pensamos no efeito de surpresa da imagem em *Pickpocket* [L], é impossível não evocar o fotograma que encerra a poesia de João Miguel Fernandes Jorge. O leitor vira a página do último poema e é absorvido pelo olho de *une femme douce*: o olhar da jovem, petrificado no fotograma, assemelha-se a uma espécie de vigilâmbulo da leitura, que nos acompanhou, sem sabermos da sua presença:



Figura 18, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.

Como faz notar Liliane Louvel: “[t]he reader is surprised by the image, by a process pertaining to an aesthetic of surprise [...]. The reader holds his/her breath and considers it” (Louvel 2016: 5-6). Encerrada a poesia de João Miguel Fernandes Jorge – sob o olhar vigilante de *une femme douce* –, o leitor entra no “Pickpocket” de Rui Chafes.

As fotografias da exposição, por um lado, mergulham o leitor na estética do escultor e, por outro lado, convocam quer o cineasta quer o poeta, como uma espécie de mediadores a meio caminho entre a memória e a imaginação (cf. Louvel 2016: 6). A exposição homenageia o cineasta ao convocar a estética da imagem em Robert Bresson: o rigor e a beleza. As mãos a segurar as pequenas esculturas traduzem a fragilidade, mas, ao mesmo tempo, a contenção emocional tão aclamada pelo cineasta.

Podemos evocar o seguinte pensamento de Robert Bresson como uma espécie de conclusão deste processo de leitura de *Pickpocket* [L]: “[n]esta linguagem das imagens, é preciso perder completamente a noção de imagem. Que as imagens excluam a ideia de imagem” (Bresson 2000: 63). E, acrescente-se, que o leitor se possa perder no fluir das imagens visuais e das imagens verbais do livro.

A leitura de *Pickpocket* [L] poderia ter-nos conduzido por muitos outros caminhos, no entanto, foi este que escolhemos percorrer: o da análise da tensão entre as imagens fílmicas (fotogramas) e a poesia de Fernandes Jorge, bem como da densidade visual das imagens verbais do poeta.

A tensão entre poesia e imagem fílmica e plástica faz da leitura uma espécie de leitura em movimento, em que o leitor tem de estar atento aos encontros e desencontros entre os filmes de Robert Bresson e os versos de João Miguel Fernandes Jorge. Por isso, o leitor de *Pickpocket* [L] tem inúmeras tarefas ao longo da leitura: é alguém que se encontra a meio caminho entre espetador e leitor – “[...] moving between the sings read and the reader’s imagination” (Louvel 2018: 195). E é este estatuto intermediário que faz surgir em potência as outras imagens: as imagens do leitor.

Por outro lado, vimos que a poesia de João Miguel Fernandes Jorge vive muito de processos ecfrásticos. E, por sua vez, as imagens bressonianas sugerem uma forte relação com a pintura. Deste modo, no próximo capítulo, propomo-nos pensar as relações ecfrásticas quer no poeta, quer no cineasta.

Capítulo 3. – Movimentos ecfrásticos

3.1. Descrição ecfrástica e digressão em *Pickpocket*

A escrita de João Miguel Fernandes Jorge, como já temos vindo a verificar, encontra-se sempre a meio caminho entre a *representação verbal* (cf. Heffernan 1991) e a digressão; nesta obra em particular, a écfrase decorre quer da imagem estática (fotogramas) quer da imagem em movimento. No presente capítulo propomo-nos pensar o conceito de écfrase em *Pickpocket* [L] à luz da cinematografia de Robert Bresson.

No cinema de Robert Bresson, não se procura uma reprodução de obras pictóricas, ou seja, não há uma relação de transposição de obras artísticas para o filme. A relação deste cineasta com as artes plásticas manifesta-se de forma discreta e subtil, no sentido de reforçar as teorias do cinematógrafo em relação ao trabalho da imagem. A relação com as outras artes visuais caminha no sentido da inspiração, para o realizador, e não da transposição. Aliás, na obra *Notas sobre o Cinematógrafo*, Robert Bresson recorre, muitas vezes, à pintura para pensar a imagem do cinema – “[m]uitas perspectivas da mesma coisa, como um pintor que pinta várias telas ou executa vários desenhos do mesmo tema e que, de cada vez, *progride em direcção à justeza*” (Bresson 2000: 91-92). Ao mesmo tempo, Robert Bresson esclarece que as imagens dos seus filmes não são, nem podem ser, uma reprodução de outras imagens artísticas – “[n]ada mais deselegante e mais ineficaz do que uma arte concebida na forma de uma outra” (Bresson 2000: 58).

Ora, da mesma maneira que a relação com a pintura em Robert Bresson não se faz pela via da transposição, também a poesia de João Miguel Fernandes Jorge não procura reproduzir, verbalmente, os filmes do cineasta. A écfrase, quer no poeta quer no cineasta, não é um fim, mas um mecanismo, ou “estratégia”, para produzir imagens – no caso de Fernandes Jorge imagens verbais e no caso de Robert Bresson imagens em movimento. Como o presente trabalho tem extensão pré-determinada, procedemos a uma seleção de poemas e de filmes, tal como fizemos no ponto 2.2, do capítulo 2, para pensar as relações ecfrásticas, visto que não é possível fazer uma análise de todos os filmes e de todos os poemas.

O conceito de écfrase é debatido desde tempos remotos, tendo sido objeto de diversas reflexões, quer no sentido de restringir o conceito, quer no sentido de alargá-lo. Destaque-se, por exemplo, as seguintes afirmações de Joana Matos Frias, em relação à teorização da écfrase, ao longo dos séculos:

[a]s oscilações no entendimento do alcance da *ekphrasis* devem-se, antes de mais, ao quase total abandono a que o dispositivo foi votado desde a retórica clássica até à segunda metade do século XX, altura em que, graças aos trabalhos refundadores e indispensáveis de Leo Spitzer, Murray Kriger, John Hollander, James A. W. Heffernan ou W. J. T. Mitchell, para mencionar apenas alguns dos mais marcantes, o dispositivo foi finalmente revisitado, revalorizado e criticamente revisto em toda a sua complexidade histórica e tipológica [...]. Acontece, porém, que este resgate não se efectuou da mesma forma em todos os casos, o que faz com que a amplitude do conceito ainda flutue entre o restritíssimo sentido que lhe dá Hagstrum e a vastíssima acepção atribuída por Krieger, que prefere falar em *princípio ecfrástico* e reavivar o significado mais originário do tropo, o da descrição verbal de alguma coisa, quase qualquer coisa, da vida ou da arte [...]. (Frias 2019: 36-37)

Ora, com a proliferação e a produção maciça de imagens na contemporaneidade, a écfrase é, novamente, objeto de reflexões. Se no passado pensávamos na écfrase como uma descrição verbal de uma obra pictórica, atualmente, e no caso deste trabalho em particular, também podemos pensar a écfrase como uma descrição verbal de uma imagem em movimento repleta de oscilações entre descrição e digressão. E, ao mesmo tempo, podemos pensar a écfrase no cinema, visto que a imagem em movimento dialoga, frequentemente, com obras das artes plásticas.

João Miguel Fernandes Jorge procura uma escrita que associe o processo ecfrástico ao mistério da imagem em movimento – o que atribui uma forte autonomia aos poemas e, ao mesmo tempo, os mantém intrinsecamente ligados ao filme de onde partiram. Ora, o efeito mais narrativo e menos descritivo que encontramos na escrita deste autor deve-se à distância entre a visualização do filme e a escrita do poema. Podemos afirmar que Fernandes Jorge não escreve o filme, mas as memórias e, ao mesmo tempo, o esquecimento do filme – uma espécie de revisitação interior do que ficou do filme.

Por isso, os poemas oscilam entre versos ecfrásticos, no sentido descritivo do conceito, e versos em que a écfrase se faz sentir não pela descrição, mas através da digressão pelas imagens bressonianas.

Por conseguinte, pensemos na seguinte reflexão de James A. W. Heffernan, antes de partirmos para os poemas de João Miguel Fernandes Jorge e os filmes de Robert Bresson:

[f]urthermore, since digital technology and cinema have animated visual art itself, the verbal representation of visual representation has become more fluid than ever before. While traditional ekphrasis generates a narrative from a work of art that is still in both senses, silent and motionless, cinematic ekphrasis exploits the metamorphic power of film to conjure a dream world that rivals and contests the order of realistic fiction. In all of these cases, the verbal version of a work of visual art remakes the original. The rhetoric of art criticism aspires to make the work of art ‘confess itself’ in language that is always that of the critic; ekphrastic poetry turns the work of art into a story that expresses the mind of the speaker; and ekphrastic fiction turns the work of art – whether still or moving – into a story that mirrors the mind of a character. Finally and simply, then, ekphrasis is a kind of writing that turns pictures into storytelling words. (Heffernan 2015: 79)

Percebemos, então, o quanto a contemporaneidade e a forma como lidamos com as imagens obrigaram a reformular não só o conceito de écfrase, mas o próprio conceito de imagem, ou seja, “the verbal representation of visual representation has become more fluid than ever before”. Por outro lado, detenhamo-nos na seguinte afirmação, do excerto acima citado: “ekphrastic poetry turns the work of art into a story that expresses the mind of the speaker”. No caso da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, é interessante verificar que mesmo nos momentos mais ecfrásticos dos poemas o sujeito poético se mantém sempre, ou quase sempre, muito distante do leitor. Ou seja, o sujeito lírico tanto se revela uma voz que o leitor identifica com um dos modelos bressonianos, como se mantém uma voz distante e inacessível.

Vejamos, por exemplo, o poema “Pela Minha Parte”, que integra os quatro poemas dedicados ao filme *Au Hasard Balthazar*. O leitor, logo nos primeiros versos, é levado a identificar o sujeito lírico, na primeira pessoa, com o burro Balthazar, pelo tom de sofrimento dos versos: “[p]ela minha parte ofereço o meu próprio/ corpo, os golpes

sofridos na sólida casa” (Jorge/Chafes 2009: 37). No entanto, à medida que o poema avança, o sujeito lírico assim como o restante conteúdo do poema distanciam-se do burro Balthazar e do ambiente do filme.

Por um lado, o sujeito poético assume um tom mais reflexivo, o que torna o “eu” muito mais inacessível e cerrado, distanciando-se do leitor. Por outro lado, o poeta introduz, no final do poema, referências à Antiguidade, o que torna as imagens verbais muito mais densas e afasta o leitor do universo do filme de Robert Bresson. Vejamos os versos: “carvão aceso à vez no festim das vestais e/ no canto sem fim, fio de aço nos lábios do/ aedo” (Jorge/Chafes 2009: 37).

A referência às vestais remete o leitor para as sacerdotisas da deusa romana Vesta e, por consequência, para o ambiente doméstico; já o aedo era aquele que cantava as epopeias, com acompanhamento instrumental. No entanto, esta sensação de afastamento do filme não impede o leitor de estabelecer uma ligação com o burro Balthazar e o ambiente do filme; como se o afastamento não fosse, de todo, um abandono das imagens do filme de Robert Bresson. De certa forma, o poeta promove um interstício entre diferentes contextos, para que se possa “cantar” a epopeia da vida do burro Balthazar. O vocabulário cultural revela-se, então, um reforço da impessoalização do sujeito e, ao mesmo tempo, eleva o burro Balthazar ao universo dos deuses.

Um outro exemplo que podemos evocar é o poema “A Quinta Noite do Sonhador”, último poema, dos cinco que João Miguel Fernandes Jorge dedica ao filme *Quatre Nuits d'un Rêveur*. O poema convoca a solidão final de Jacques, depois de Marthe o abandonar. O sujeito poético, por sua vez, aproxima-se do modelo Jacques e da solidão que é a sua vida: “[c]om o rosto encostado ao vidro da janela – a/ chuva que corre na superfície exterior dá-lhe/ a candura de um olhar vago/ reclama no escuro o/ visionário, desmedido passo do sonho [...]” (Jorge/Chafes 2009: 140). O leitor, de forma instintiva, é invadido pelas imagens de Jacques, sozinho, no ateliê em que vive. No entanto, há um momento muito particular, no poema, em que surge uma outra voz, na primeira pessoa do singular, e introduz uma espécie de discreto aviso sobre o sonhador, como se fosse um parêntesis dentro do poema: “[...] – [a]dmito,/ uma vez mais,/ tudo isto não passou de minúsculo

detalhe na vida de/ um homem. A sensação que/ produz o desejo de um ser tão belo e inocente permanece” (Jorge/Chafes 2009: 140).

Estes versos são exemplo das constantes dificuldades na identificação do sujeito poético em João Miguel Fernandes Jorge. Há uma oscilação entre um sujeito que o leitor identifica com Jacques, e um outro sujeito que pensa o filme – tal como Jacques refletia sobre a sua vida, ao relatar os acontecimentos do dia a dia no gravador.

Podemos pensar nestas oscilações do “eu” lírico como “[...] processos de impessoalização [...]”, como afirma Joaquim Manuel Magalhães (1989: 222), que, aliás, apresenta uma reflexão incontornável sobre a dimensão cultural na poesia de Fernandes Jorge:

[é] importante para a compreensão desta poesia não perdermos de vista quanto as referências não são mero enfeite, não são folclores de saberes, não são exibição de cultura, (como vários seguidores, infelizmente existentes, de J.M.F.J. não conseguem deixar de tombar em fazer). Elas são catalisadores de sentimentos, plataformas objectivas com que se tenta dizer o que se não pretende afirmar como mera expressão linear de si mesmo. São, se quisermos ver assim, processos de impessoalização [...]. (Magalhães 1989: 222)

Em *Pickpocket* [L], podemos afirmar que o diálogo com o cinema é, muitas vezes, esse catalisador de sentimentos. O final do poema em questão convoca muito mais as experiências do sujeito poético como sonhos passados e longínquos do que vivências reais e, por isso, o leitor rende-se à ambivalência que constitui todo o poema: “essas quatro noites, a luta/ esfarrapada da vida foi mais verdadeira do que real. A/ chuva caía do outro lado do vidro. Aranha a descer bem/ devagar, em fome, sobre o sonho do sonhador” (Jorge/Chafes 2009: 140).

Repare-se como é possível resgatar a figura de Robert Bresson, bem como as linhas estruturais do cineasta sobre as imagens e a arte da verdade, nos seguintes versos: “a luta/ esfarrapada da vida foi mais verdadeira do que real”. Ora, as noites de luta do sonhador simbolizam essa busca incessante pela arte da verdade, que seria a arte do cinematógrafo, pois, nas palavras de Robert Bresson: “[r]econhece-se o verdadeiro pela sua eficácia e pelo seu poder” (Bresson 2000: 26).

Aliás, podemos ainda evocar um outro poema que se conjuga muito bem com a afirmação de Heffernan acima destacada. Trata-se do poema “A Visitação”, que dialoga com a pintura de Philippe de Champaigne e o filme *Les Anges du Péché*. Ora, a segunda estrofe do poema remete o leitor para a pintura *Ex-Voto de 1662*, através desse desejo de transformar a obra de arte numa pequena narrativa: “[r]evive de Philippe de Champaigne/ o retrato da Madre Agnès Arnauld e da Irmã Catherine de Saint-/ Suzanne (filha do pintor). Em forma de ex-voto/ as duas figuras testemunharam Port-Royal e um milagre” (Jorge/Chafes 2009: 148).

O poeta evoca o mistério e a história por detrás da pintura – Champaigne pintou *Ex-voto de 1662* como oferta e agradecimento pelo milagre que terá ocorrido com a filha (Catherine de Sainte Suzanne), no convento de Port-Royal, em Paris – num poema que, ao mesmo tempo, dialoga com o filme *Les Anges du Péché* que decorre, precisamente, num convento dominicano. É neste mesmo sentido que Heffernan afirma, no excerto acima citado: “ekphrasis is a kind of writing that turns pictures into story telling words”.

O cinema e, por sua vez, a imagem em movimento, sem dúvida que agitaram as águas do conceito de écfrase. Como salienta, por exemplo, J. Hartman:

[e]kphrasis as a concept has been defined in various ways over the last 3000 years. It has been used to refer to a rethoric device and technique, a mode of writing, and a genre; it was conceptualized from the viewpoints of textual production, textual aesthetics, and its effect on the reader. (Hartman 2015: 171)

E, claro está, o cinema veio abrir novas fronteiras na discussão da definição de écfrase. Ora, por estas razões, *Pickpocket* apresenta-se como um livro em que o processo ecfrástico nasce, sobretudo, de planos e sequências de filmes – podemos mesmo falar numa “[...] espécie de reelaboração ecfrástica tendo por objecto sequências ou planos de filmes, ou mais raramente obras do campo da pintura” (Martelo 2016: 234).

Ora, quando Fernandes Jorge procura descrever uma sequência de um filme fá-lo com um extremo rigor, em que os detalhes são o elemento central. Ao lermos o primeiro poema que dedica ao filme *Les Dames du Bois de Boulogne*, o verso “[...] o ruído do para-brisas de um automóvel, à noite/ a chuva” (Jorge/Chafes 2009: 42) remete-nos para

a sequência de Jean e Agnès dentro do carro, à chuva. Assim como o verso “motor de um carro em noite de tempestade” (Jorge/Chafes 2009: 43), do poema II, também remete o leitor para as sequências da noite de chuva e do carro de Jean. São, portanto, os pequenos detalhes do filme que Fernandes Jorge procura escrever.

No entanto, o poeta não deixa de apresentar ao leitor versos que privilegiam um tom mais reflexivo a partir das temáticas dos filmes, como encontramos no poema IV:

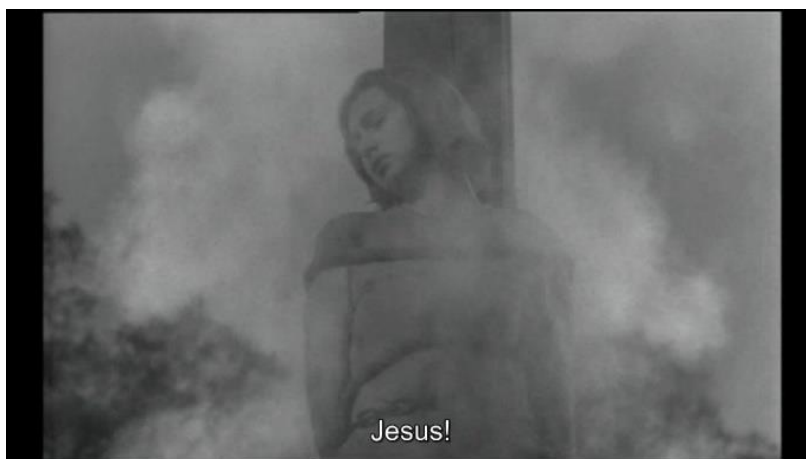
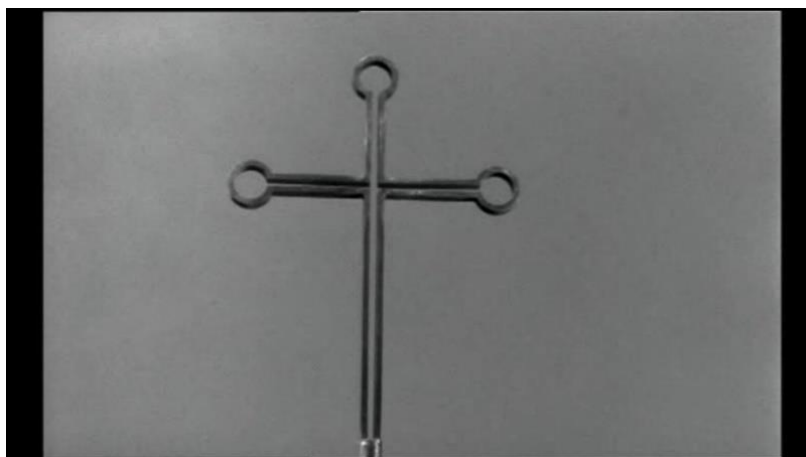
[t]udo se desfez sob aguaceiro forte, espécie de prelúdio à/ imitação de Froberger. Adeus sonho e engano,/ errático esquema de vingança/ que não trouxe perdido amante. Quem procura/ em sofrimento alheio/ ao virar a próxima página da vida/ vê-se coberto de húmus/ nascido de sílaba apodrecida. (Jorge/Chafes 2009: 45).

Os versos destacados remetem o leitor para Hélène e o seu esquema de vingança contra Jean. Ora, o poeta não procurou uma descrição ecfrástica de determinada sequência ou plano do filme, mas, a partir das motivações de Hélène e do conceito de vingança, Fernandes Jorge explorou um tom mais reflexivo no poema. Esta digressão a partir da temática do filme reforça a narratividade da poesia de João Miguel Fernandes Jorge que nasce, precisamente, do filme, mas não necessita de evocar sequências ou planos concretos.

Por conseguinte, um dos momentos ecfrásticos mais detalhados e mais belos do livro encontra-se no poema “O Manto Branco”. O uso da écfrase, neste poema, remete o leitor para as cenas finais da condenação de Jeanne d’Arc, e, podemos afirmar, João Miguel Fernandes Jorge triunfa nestes discretos mas poderosos versos ecfrásticos:

“[s]egura uma pequena cruz,/ dois estreitos ramos de um qualquer arbusto com/ rudeza cruzados. O andar para o martírio do fogo, desamparados/ passos, pisam de modo cego a pedra do chão./ Impassível, sem um ritus de temor aceita grosseiro cinto à/ volta do corpo,/ [...] A grande cruz aproxima-se [...] quando uma derradeira palavra é dita ‘Jesus’. (Jorge/Chafes 2009: 50).





Figuras 19, 20, 21, 22, 23, Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*.

A *écfrase*, no caso do poema “O Manto Branco”, reforça os momentos mais sensíveis do filme *Procès de Jeanne d'Arc*; e, ao mesmo tempo, percebemos o quanto o cinema contamina a escrita poética, dotando-a de descrições emotivas e de imagens verbais que se assemelham a verdadeiras imagens em movimento. Como faz notar Rosa Maria Martelo:

[n]a verdade, a poesia aprende com o cinema maneiras de integrar no movimento das suas imagens uma lição aprendida com as imagens em movimento do cinema, cuja primeira característica é precisamente a de lidarem com o mundo em função da observação, como salientou Tarkovski, e sem poderem abstrair da presença do tempo. (Martelo 2016: 215)

Ora, se a imagem em movimento lida com o mundo em função da observação, então João Miguel Fernandes Jorge, nos poemas dedicados ao filme *Pickpocket*, escreve como se observasse o modelo de Robert Bresson nas suas rotinas. Os poemas dedicados a este filme são exemplo de uma écfrase desenvolvida entre a descrição e a imaginação do poeta.

No poema “Os Ventos”, por exemplo, João Miguel Fernandes Jorge escreve a experiência do roubo e o êxtase vivido por Michel, pois o roubo assemelha-se a uma espécie de momento sagrado – como se o modelo bressoniano mantivesse uma relação amorosa e totalmente dependente com o ato de roubar. Neste poema, a écfrase adquire um tom descritivo dos gestos do roubo:

os dedos desafiavam a macieza do tecido/ a lapela do casaco,/ com um toque, o botão saía a casa
e os dedos passavam a face/ suave do cetim, o forro/ tocavam agora a aspereza das letras inscritas
na etiqueta do/ alfaiate. Um novo botão, inesperado, a fechar algibeira/ interior. Veloz/ a carteira/
dois longos dedos em desafio com o destino trouxeram/ a sede do risco (Jorge/Chafes 2009: 127)

Já no poema “Ecos”, Fernandes Jorge, a partir dos planos do quarto de Michel, combina versos que são memórias do filme, versos ecfrásticos e versos que nascem da imaginação do poeta. De certa forma, o poema evidencia a solidão de Michel, bem como a sua alienação da vida e da realidade:

[o] olhar escuro, vivo. O cabelo, alinhado. Havia/ nele um silêncio contido. Pôs a chaleira ao lume
e/ colocou chávenas e pires desirmanados numa/ bandeja. Havia que receber bem/ a rapariga e o
amigo. O quarto estava limpo./ Havia duas cadeiras e a mesa. Ele, enquanto a água/ ferve, está
sentado na borda da cama, a/ coberta puxada para cima. Está a cozer as peúgas que/ tirara ontem
dos pés. Depois de as lavar/ uma réstia de sol à janela do saguão enxugou-as./ Que ninguém o
visse a/ fazer estas coisas, que preferia ser ele próprio a fazer. (Jorge/Chafes 2009: 125).

As imagens verbais do poema “Ecos” são de tal forma rigorosas para com o filme de Robert Bresson que o leitor visualiza as descrições do poeta como verdadeiras imagens em movimento, mesmo sabendo que as imagens do poeta não ocorrem como tal no filme de Robert Bresson. Esta é uma das grandes forças da escrita de João Miguel Fernandes

Jorge ao longo de toda a obra: o poeta reinventa os filmes na dimensão espaço-temporal do poema e a écfrase faz-se sentir quer nos pormenores, quer nas descrições, quer nos desvios. Por isso, Joana Matos Frias afirma: “[a] *ekphrasis* afasta-se claramente do epigrama, porque o seu referente não está ao lado, mas dentro dela: a sua indicialidade é imanente, o seu indicador aponta para o próprio umbigo, como no escudo de Aquiles forjado por Hefaiostos-Homero” (Frias 2019: 38).

Saliente-se, ainda, o último poema que Fernandes Jorge dedica ao filme *Pickpocket*, intitulado “Um Coração Ardente”, que se destaca pelo tom íntimo e pela sobreposição dos atos de escrever e de roubar, sobressaindo, portanto, as mãos, como elemento central. Aliás, o poema inicia-se mesmo com os seguintes versos: “[a]cabaram-se os versos. O exercício dos dedos,/ semelhante às patas dianteiras de um insecto a/ afastar a poeira da terra” (Jorge/Chafes 2009: 133). E, por sua vez, encerra da seguinte forma: “[...] [a]cabaram-se os versos./ Deixem-me chorar sobre os anos da minha vida,/ sobre a minha obra de arte, sobre ela quero pousar as/ minhas mãos. E os dedos/ febris, vazios, ásperos de ruína” (Jorge/Chafes 2009: 133). Repare-se como é possível fazer uma associação entre o sentimento de desilusão e declínio, patente nos versos finais, e o encerramento do Canto X, d’*Os Lusíadas* de Camões: “[n]ô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida” (Camões 1987: 353).

Por conseguinte, nos poemas dedicados ao filme *Quatre Nuits d’un Réveur*, percebe-se o quanto João Miguel Fernandes Jorge escreve segundo uma ordem sua e não segundo a ordem sequencial do filme. Aliás, a digressão domina os poemas dedicados a este filme, precisamente porque os modelos do filme assim o permitem: todos os modelos deambulam quer fisicamente pelo espaço da cidade, quer no seu íntimo pelas memórias de um passado perdido – numa busca incessante por companhia, para combater uma certa solidão.

Ora, o modelo bressoniano Jacques é pintor, e Fernandes Jorge não podia deixar de referir esse pormenor nos poemas, estabelecendo um discreto diálogo com a pintura: “[...] [e]le, pintor/ de corpos de mulher de rostos inacabados, que sempre andara pela noite” (Jorge/Chafes 2009: 134-135). João Miguel Fernandes Jorge celebrou o encontro

entre cinema e pintura, que o filme de Robert Bresson apresenta. Acrescente-se, ainda, que os poemas dedicados a *Quatre Nuits d'un Rêveur* abrem com a seguinte epígrafe, de Robert Bresson: “Aie l’oeil du peintre. Le peintre crée en regardant”.

Marthe e Jacques passeiam pela ponte e pela cidade, à noite, enquanto mergulham nas memórias e vivências um do outro – Marthe presa ao amante passado e Jacques estarrecido e apaixonado por Marthe. Esta deambulação pela cidade e pelas memórias reforça uma certa ambivalência e alienação existencial dos dois modelos. Ao mesmo tempo, o desejo que Jacques sente por Marthe impregna o filme de um certo erotismo, que João Miguel Fernandes Jorge transpõe para um dos poemas.

Apesar de o amor de Jacques por Marthe não passar de uma ilusão sem qualquer esperança de se concretizar, o poema II transpõe não uma sequência amorosa entre Jacques e Marthe, mas o desejo de concretizar esse erotismo, ou seja, aquilo que no filme é apenas sugerido e pensado pelo modelo, Fernandes Jorge escreve no seu poema: “[p]ossuímo-nos de pé. De encontro à pedra da ponte. Era/ como havia imaginado. Temerosos lábios. Flexível flanco. O/ manto azul quebra a rigidez da pedra” (Jorge/Chafes 2009: 136). Note-se que o “manto azul” é uma referência à roupa que Marthe usa nos encontros com Jacques.

No entanto, logo nos versos seguintes, o que o poeta escreve é, precisamente, o estranhamento do sujeito poético perante a situação experienciada: “[...] [s]enti-me de/ repente estranho/ estranhei o meu próprio corpo, a maneira como me/ agarrava a ela. Com assombro vi a distância. Acabara de criar o que/ me contou: não era uma mulher nos meus braços, ela/ somente estava nos braços do amante de/ uma noite” (Jorge/Chafes 2009: 136-137).

Este estranhamento do sujeito poético, bem como a perplexidade, é uma marca constante na poesia de Fernandes Jorge e, por isso, António Ramos Rosa afirma:

[a] matéria desta incessante interrogação é a falha insuperável da identidade do sujeito que nunca se determina ou resolve nas malhas do discurso. E é a procura dessa identidade que torna o poema um lugar de incerteza e de interrogação em que nada mais se revela do que a instabilidade essencial da palavra que não diz senão a inconsistência do sujeito e a sua perplexidade perante si mesmo e o mundo. (Rosa 1991: 123)

A ponte onde Jacques e Marthe passam as noites, assim como o barco que passa no rio, e a música, são, também, objetos de transposição por parte do poeta e são talvez os versos em que a écfrase se faz sentir de forma mais direta. No poema I podemos ler: “[o] fascínio do barco no rio, o ritmo da melodia sobre a água a/ perder-se não deixaram ouvir o meio tom secreto” (Jorge/Chafes 2009: 134), e no poema III: “[o] barco ia passar de novo sob a ponte, uma espécie/ de chama a despertar a água e a música – não/ sabiam o que cantavam – a enredar-se por todos/ os músculos” (Jorge/Chafes 2009: 138).

Posto isto, podemos afirmar que a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, em *Pickpocket* [L], avança num ritmo do poeta, ou seja, os filmes são transpostos para versos segundo um ritmo construído pelo poeta e não segundo a ordem sequencial do filme.

Ora, esta questão está intrinsecamente ligada ao infinito desejo de narrar, por parte do poeta. Vejamos, por exemplo, os versos de abertura do poema “O Diabo Provavelmente”:

[a] árvore cai. E logo outra se lhe segue. Apressam-se/ a erguer um altar, túbulo de árvores. Vai-se a floresta, o/ bosque de azinheiros, o pinhal, tombam pelo machado/ feridos. Freixos, carvalhos, do alto da montanha rolam/ os olmeiros. Que voo de ave vai pousar em ramo de ouro?/ No ramo fértil da oliveira? (Jorge/Chafes 2009: 149).

Os versos ecfrásticos remetem para uma sequência, muito marcante, que ocorre a meio do filme *Le Diable Probablement*, e não no início. As duas interrogações finais relevam, também, das preocupações antigas patentes na poesia do autor: a poluição no mundo contemporâneo, a destruição da natureza e da paisagem, a hipervalorização do dinheiro, a solidão e a velocidade da vida na contemporaneidade; preocupações, por sua vez, evidenciadas no filme *Le Diable Probablement*.

Pensemos na seguinte afirmação de Joana Matos Frias: “[a] competência intermedial de leitura que a *ekphrasis* solicita é de natureza triangular e não binária [...]: após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual [...]” (Frias 2019: 58). Ora, o cruzamento entre descrição ecfrástica e digressão, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, torna o processo de reconversão do objeto verbal em objeto

visual, por parte do leitor, muito mais denso e complexo: aquilo que inicialmente poderia parecer uma dispersão de imagens verbais rapidamente se revela uma união entre imagens do poeta e imagens do filme.

Deste modo, percebemos que os poemas são espaços (desconectados) de possibilidades e imaginação poética, que encontram unidade na força das imagens bressonianas – “[...] o espaço visual de Bresson é um espaço fragmentado e desconectado mas cujas partes apresentam um ajustamento manual crescente” (Deleuze 2015: 25). Ou seja, a dimensão espaço-temporal da poesia de Fernandes Jorge procura, precisamente, esse ajustamento entre descrição e digressão.

O leitor revive os filmes de Robert Bresson de forma íntima – isto é, Fernandes Jorge conduz o leitor pelos segredos dos modelos e das emoções: é o erotismo de Jacques, é a rotina de Michel, é a demanda dos cavaleiros de Lancelot, é o martírio de Jeanne, é a vingança de Hélène, é a epopeia de Balthazar; são as decisões e são as emoções. Por isso, Robert Bresson afirma, “[q]ue seja a união íntima das imagens a carregá-las de emoção” (Bresson 2000: 32).

3.2. Écfrase, poesia, cinema

3.2.1. Categorias da écfrase em *Pickpocket*

Depois desta análise do processo ecfástico desenvolvido por João Miguel Fernandes Jorge, no livro *Pickpocket*, percebemos o quanto a écfrase se revela um processo diversificado no autor. Por isso, podemos afirmar que há uma espécie de graus da écfrase na poesia de Fernandes Jorge, ou seja, a densidade ecfástica varia de poema para poema. Ora, da leitura da obra *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*, de Laura M. Sager Eidt, resgatamos alguns conceitos e definições que a autora propõe e que permitem pensar a écfrase na poesia de João Miguel Fernandes Jorge e no cinema de Robert Bresson²². Deste modo, visto que nos propomos analisar

²² De forma a tornar as ideias mais explícitas apresentamos propostas de tradução para os conceitos de Laura M. Sager Eidt. As traduções são, também, propostas de interpretação dos conceitos e, por isso, são da nossa inteira responsabilidade.

duas questões distintas – as categorias da écfrase na poesia de Fernandes Jorge e a écfrase no cinema de Robert Bresson –, optamos por dividir o ponto 3.2 em duas secções. Por um lado, na presente secção (3.2.1) iremos aplicar os conceitos desenvolvidos por Laura Eidt à poesia de *Pickpocket*. Por outro lado, na secção seguinte (3.2.2) iremos propor uma relação entre a cinematografia bressoniana e as artes plásticas.

Antes de mais, convém salientar a proposta que Laura M. Sager Eidt apresenta para a definição de écfrase. Inspirando-se nas propostas de Claus Clüver e de Siglind Bruhn, a autora formula uma definição alargada do conceito que, por sua vez, lhe permite pensar a écfrase no cinema, bem como as relações entre cinema e pintura:

[...] I would like to extend and combine Clüver's²³ and Bruhn's²⁴ [...] definitions of ekphrasis to explicitly include the *quotation and dramatization* of texts in another medium to expand the possibilities of visual and cinematographic ekphrasis. I therefore define ekphrasis as *the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system*. (Eidt 2008: 18-19)

Laura M. Sager Eidt propõe quatro categorias ecfrásticas, ou seja, quatro definições para as diferentes manifestações da écfrase no cinema, nos textos literários, poesia incluída. Apesar de o estudo da autora se centrar na écfrase no cinema, os conceitos que propõe podem ser aplicados a textos literários e à poesia.

Ora, como consideramos que na poesia de João Miguel Fernandes Jorge a écfrase manifesta diferentes graus de presença e densidade, resgatamos os conceitos de Laura M. Sager Eidt para aplicar à escrita de Fernandes Jorge.

²³ A autora resgata de Claus Clüver alguns princípios da definição de écfrase, que o autor propõe, para construir a sua definição: “[r]ather than ‘verbal representation’ he argues for the term ‘verbalization’ which is less tied to mimesis than the traditional term, yet retains a certain degree of *enargeia* inherent in and central to ekphrasis. Thus, he defines the concept as ‘the verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system’” (Eidt 2008: 17).

²⁴ Laura M. Sager Eidt resgata, também, algumas propostas de Siglind Bruhn para o alargamento do conceito de écfrase: “[s]he expands Clüver’s definition of ekphrasis to refer to the ‘representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium.’ Musical ekphrasis can thus transpose either a painting or a literary text, and the individual studies in her book are in fact devoted to both cases” (Eidt 2008: 17).

A primeira categoria proposta por Laura M. Sager Eidt, na obra acima destacada, intitula-se *écfrase alusiva* [*attributive ekphrasis*] e consiste na “[...] verbal allusion to pictures in a description or dialog of a text or film, that is, scenes in which artworks are shown (as actual pictures or tableaux) or mentioned, but not extensively discussed or described” (Eidt 2008: 46). Segue-se a *écfrase descritiva* [*depictive ekphrasis*], na qual “[...] images are discussed, described or reflected on more extensively in the text or scene, and several details or aspects of images are named and in the film shown in close-ups, zooms, and with slow camera movement” (Eidt 2008: 47). Por sua vez, a *écfrase interpretativa* [*interpretive ekphrasis*], pois

[t]his type can take two different forms, either as a verbal reflection on the image, or a visual-verbal dramatization of it in a *mise-en-scène* tableau vivant. As in the previous categorie [*depictive ekphrasis*], several details of the pictures can be mentioned, but here, the degree of transformation and additional meaning is higher [...]. (Eidt 2008: 50)

E, por fim, a *écfrase dramática* [*dramatic ekphrasis*]: “[...] texts and films have the ability to evoke or produce the actual visual images alluded to in the minds of the readers or viewers while at the same time animating and changing them, thereby producing further, perhaps contrasting images” (Eidt 2008: 56).

Em *Pickpocket* [L], podemos afirmar que os poemas produzem pelo menos *écfrases alusivas*, visto que todos dialogam com os filmes de Robert Bresson; logo, há um diálogo intermedial entre poesia e imagem. E, acrescente-se ainda, os poemas que fazem referência à pintura, como, por exemplo, “Tu, Que Destruíste Os Pôr Do Sol De Caspar David Friedrich”.

No caso da *écfrase descritiva* – categoria que segundo Laura M. Sager Eidt mais se aproxima da definição proposta por James A. W. Heffernan: *verbal representation of visual representation* (Eidt 2008: 48) – podemos enunciar vários poemas de *Pickpocket* [L] que se inserem nesta categoria, pois apresentam uma reflexão ou descrição das imagens bressonianas.

Pensemos, por exemplo, no poema “Canção de Yvon, o Inocente”. Por um lado, o poeta apresenta uma descrição de uma sequência do filme *L’Argent*, quando escreve os

seguintes versos: “[e]stou/ sentado à mesa de um café. Deus cegou/ dentro de mim a minha própria presença. Que/ sei de ti? Que sei do motivo da minha/ existência? [...]” (Jorge/Chafes 2009: 112).

Ora, o verso que descreve Yvon sentado à mesa de um café remete o leitor para uma das sequências finais do filme de Robert Bresson; ao mesmo tempo, e ao colocar nos versos seguintes questões existenciais, o poeta prolonga essa descrição ecfrástica, como se, de repente, o leitor tivesse acesso aos pensamentos do modelo bressoniano, enquanto este se encontra sentado à mesa do café.

Por outro lado, o poema apresenta uma forte dimensão reflexiva, ou autorreflexiva, pois o sujeito poético fala na primeira pessoa do singular sobre a temática do dinheiro, da corrupção e da autodestruição, na sociedade contemporânea – temáticas centrais do filme *L’Argent* –, como verificamos nos versos finais do poema: “[...] [a]ceita, em oferta, todos estes/ crimes. Têm o sentido da loucura, têm também/ a desrazão incurável do amor,/ espécie de pecado original – o dinheiro –/ o único que posso entregar-te em despedida” (Jorge/Chafes 2009: 112).

Quanto à *écfrase interpretativa* podemos relacioná-la com a poesia de Fernandes Jorge, visto que os versos do poeta procuram, além da descrição das imagens bressonianas, uma transformação dessas mesmas imagens. Ou seja, forma-se um grau de saturação da imagem verbal: o leitor tanto pode visualizar um plano ou sequência de determinado filme como pode, ao mesmo tempo, reconhecer uma forte transformação dessa mesma sequência.

Vejamos, por exemplo, os seguintes versos do poema “Marcha dos Sitiados”, um dos poemas dedicados ao filme *Pickpocket*:

[f]icou à espera na sala das grades/ vestida com uma blusa branca (um olhar escuro/ em visita todas as semanas)/ a meia voz, com um tom secreto, as folhas do passado/ caíam ao acaso. E/ o rosto dele estava brilhante. E os seus joelhos, ao levantar-/se, pareciam os joelhos de um deus. Prisioneiro/ ninguém era agora o roubador do seu poder masculino. (Jorge/Chafes 2009: 131)

Nestes versos, o poeta remete o leitor para a sequência final do filme *Pickpocket*, em que Jeanne visita Michel na prisão, mas, ao mesmo tempo, há uma transformação

dessa mesma sequência, ou seja, o poeta divaga pela sequência final do filme e resgata apenas pequenos pormenores como a “sala das grades” e a “blusa branca” – não há, por sua vez, uma referência direta nem a Jeanne nem a Michel.

Um outro exemplo que podemos evocar encontra-se no poema III, dedicado ao filme *Une Femme Douce*: “vieste à casa de penhores para/ te libertares de um primeiro desespero/ o murmúrio das vozes infames afastaram-se/ para brilhar/ somente/ o vinho da tua juventude/ e arder nas veias do meu corpo [...]” (Jorge/Chafes 2009: 143). Nestes versos, o leitor reconhece reminiscências de uma das sequências iniciais do filme, na qual a jovem entra na loja de penhores e o dono se apaixona. João Miguel Fernandes Jorge, mestre nas subtilezas, introduz uma maior tensão emocional e, por sua vez, sexual, no encontro de ambos; no filme, esta tensão é apenas sugerida. Nas palavras de Laura M. Sager Eidt, na *écfrase interpretativa*, “[...] the verbalization of the image may add further nuances to it” (Eidt 2008: 51).

No que diz respeito à *écfrase dramática*, o grande exemplo são os poemas dedicados ao filme *Lancelot du Lac*. O universo medieval de Robert Bresson fundiu-se no universo poético do autor, onde se recuperam as lendas arturianas, um passado nacional e uma escrita de um forte arcaísmo lexical. Ou seja, os poemas apresentam uma intensa transformação das imagens em movimento das quais partiram, tornando-se impossível, ou quase impossível, reconhecer ou evocar uma sequência do filme de Robert Bresson – recorde-se que a *écfrase dramática* “[...] thus display a high degree of transformation and additional meaning” (Eidt 2008: 57).

Vejamos, por exemplo, o início do poema “12 de agosto, terça-feira”:

[a] pedra fica para sempre. O ferro para muitos gerações./ A esta luz temperada do fim da tarde, campos ajustados ao/ estio, à pequena chuva que cai sobre o dia de hoje. A/ floresta reduz o seu enredo de escuro e grande árvore. O/ mar aproxima-se no sal do seu aroma/ nos renques de pinheiro, zimbros, aroeiro – o vento erradio/ deu-lhes voz de grupos andrajosos. Grande rocha sobre/ o aço ferinte do mar. Segue-se a praia, a perder de vista/ humilde, branco universo das dunas. Esplendor no início/ de uma obra. Agora/ estás morto/ recordas a sombra pegadiça da tarde do verão, o corpo suado depois/ de um torneio [...]. (Jorge/Chafes 2009: 68)

Os versos citados ilustram a densidade visual dos poemas dedicados a *Lancelot du Lac*. Há uma fusão de diferentes referências visuais, como a praia, a chuva, os campos, as árvores e, no fim, há uma discreta evocação do universo dos cavaleiros das lendas arturianas. Estes versos demonstram o quanto a poesia de João Miguel Fernandes Jorge se rende à irremediável passagem do tempo – como nos diz logo o primeiro verso, “[a] pedra fica para sempre. O ferro para muitas gerações”²⁵. E, a esta passagem do tempo, sobrevive o amor, como nos mostra o final do poema, ou, neste caso, a convicção do amor: “[...] [a] chama de uma candeia extinguiu-se. Ficou um cheiro gorduroso sobre a/ noite sobre a frialdade das palavras, sob a convicção do amor” (Jorge/Chafes 2009: 68). De certa forma, João Miguel Fernandes Jorge resgata o universo arturiano para nos falar das eternas questões da humanidade: a morte, o amor e a passagem do tempo.

O leitor mergulha nestes versos e fica imerso numa sensação de deriva e, ao mesmo tempo, de fusão, visto que as imagens verbais dispersas do poema rapidamente se fundem numa triunfante articulação e numa forte contenção emocional. Nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães,

[é] aqui que reside a principal dificuldade e a principal qualidade estilística destes poemas: a construção não visa um efeito de linearidade ou de discursividade meramente narrativa ou decorativista. Mas têm um valor narrativo de espécie diferente bastante intenso: mas têm um valor referencial muito firme, ainda que não se preocupando com o nexos clarificado entre aquilo que designam. Querem apenas colocar diante de nós objectos vocabulares com capacidades evocadoras. As significações justapõem-se de maneira a que só no final do poema se gera uma consequência de unidade conseguida pela acumulação desses materiais solidamente evocados. Nas palavras ancorados. (Magalhães 1999: 187)

Por conseguinte, segundo a nossa leitura, o que procuramos demonstrar, acima de tudo, é que a poesia de João Miguel Fernandes Jorge promove a fusão de três dos processos ecfrásticos considerados por Laura S. Eidt: *écfrase descritiva*, *écfrase*

²⁵ Acrescente-se, ainda, que no primeiro verso é possível pensar numa discreta referência a Rui Chafes, pois o escultor trabalha com o ferro e há uma dimensão de temporalidade/intemporalidade na sua obra – pensada e teorizada, muitas vezes, por João Miguel Fernandes Jorge, nos livros de crítica de arte.

interpretativa e écfrase dramática. Há, na poesia de Fernandes Jorge, uma capacidade única de evocar imagens muito específicas do universo bressoniano e, ao mesmo tempo, promover um afastamento e uma digressão por essas mesmas imagens, de tal forma que elas ganham uma nova vida, ou seja, uma nova leitura.

Assim acontece, por exemplo, no poema “J.S. Bach, Fantasia Cromática E Fuga BWV 903”. O leitor começa por reconhecer, logo nos primeiros versos, a sequência do assalto no filme *L’Argent* e o modelo Yvon dentro do carro, prestes a iniciar a fuga – “[u]m terreno semeado de emboscadas. 1/2 dia/ nas praças e ruas da cidade, plena luz,/ os corpos e as coisas não se revêem na sua sombra” (Jorge/Chafes 2009: 113). O título do poema remete o leitor para uma das sequências finais do filme, e para o momento em que um dos personagens está a tocar Bach. Ora, há uma fusão entre a música e a sequência da fuga de Yvon, no início do poema. Nos versos que se seguem, por sua vez, o poema introduz um desvio da descrição do cenário do assalto e evoca referências ao mar: “hora de água – pleno mar/ corre/ por entre a fracturada rocha/ a leve oscilação da alga/ e a cabeça escura de medusa/ espraia alongado filamento/ recitativo –/ lábio em fuga sobre o líquido pulmão, tangível./ À luz maior do sol/ um caranguejo, pausa sobre pausa, ergue-/se na escarpada rocha” (Jorge/Chafes 2009: 113). Estamos perante uma capacidade evocadora dos objetos vocabulares que não procura uma linearidade discursiva mas aquela unidade de que nos falava Joaquim Manuel Magalhães, no excerto acima citado. O poema termina num tom mais íntimo e interrogativo, em que é muito clara a referência à vida de Yvon: “1/2 dia, claridade, reflexos, que importa o furor de uma fuga?/” (Jorge/Chafes 2009: 113). E, ao mesmo tempo, surge um sujeito poético na primeira pessoa do singular que fecha o poema numa pequena reflexão sobre o visível e o invisível: “[p]refiro a noite./ Não o invisível./ Mas o bosque suspenso da visão” (Jorge/Chafes 2009: 113).

A negação do invisível, que resulta na eleição do bosque suspenso da visão, traduz muito o modo de estar de João Miguel Fernandes Jorge com a poesia e, consequentemente, com a imagem. Podemos afirmar que estes versos ilustram as linhas de força da poesia de Fernandes Jorge. Não se trata, portanto, de uma poesia que procura

o invisível das imagens, mas de uma poesia que mergulha nas profundezas das imagens e resgata o essencial – é uma poesia das subtilezas.

3.2.2. As artes plásticas na cinematografia de Robert Bresson

Ora, se João Miguel Fernandes Jorge resgata o essencial e o lado mais secreto das imagens das artes visuais, Robert Bresson é, por sua vez, um dos mestres no trabalho da imagem; os filmes apresentam um rigor e ao mesmo tempo uma delicadeza incomparáveis. Dentro deste trabalho da imagem, no cineasta, podemos pensar a relação que estabelece com outras artes visuais, nomeadamente, a pintura. Por isso, propomo-nos pensar e alargar o conceito de *écfrase* aos filmes de Robert Bresson – um cineasta que reforçou a ideia de que as imagens do cinematógrafo não são, nem podem ser, imagens de nenhuma outra arte. A nossa abordagem procura, sobretudo, pensar a relação dos filmes de Robert Bresson com imagens provenientes de outras artes, não no sentido de transposição – pois não se trata desse tipo de relação – mas de inspiração e, por sua vez, de interpretação e alteração, de forma a produzir imagens rigorosas e sensíveis. Ou seja, Robert Bresson não reproduz imagens de outras artes nos seus filmes, mas produz imagens de diálogo com as artes plásticas.

Importa realçar, antes de mais, as afirmações de Jacques Rancière em relação à imagem. Segundo o filósofo francês, as imagens no cinema são, sobretudo, operações, isto é, são imagens de relações entre o visível e o dizível; no caso particular do cinema bressoniano, “[...] não é da relação entre aquilo que ocorre noutro lugar e aquilo que ocorre diante dos nossos olhos, mas de operações que fazem a natureza artística daquilo que vemos” (Rancière 2011: 14). Ou seja, as operações subjacentes à imagem cinematográfica podem produzir dois tipos de imagem: a imagem de semelhança, ou a imagem de alteração de semelhança; e é esta segunda premissa que nos interessa resgatar:

[...] há o jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança. Esta alteração pode ganhar mil formas: pode ser a visibilidade atribuída a traços de pincel inúteis para nos dar a saber quem está representado no retrato; ou um

alongamento dos corpos que lhes exprime o movimento em detrimento das respectivas proporções; ou ainda um maneirismo de linguagem que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareceriam dever vir... (Rancière 2011: 14)

O que procuramos resgatar do pensamento de Rancière, e adaptar ao nosso estudo, é a ideia de que Robert Bresson, ao ir beber às imagens das artes plásticas, produz imagens em movimento de dissemelhança e não de transposição, visto que “[a]s imagens da arte são operações que produzem um desfasamento, uma dissemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou exprimem aquilo que nunca verá, esclarecem ou encobrem à vontade uma ideia. Formas visíveis dão a compreender uma significação ou então subtraem-na” (Rancière 2011: 14).

Podemos pensar, inclusive, nas contradições em Robert Bresson: uma decisão verbal é, por vezes, seguida da sua contradição visual – lembremo-nos, por exemplo, do início do filme *Au Hasard Balthazar*, quando o pai nega o pedido dos filhos e logo de seguida vemos a família seguir caminho com o burro. Ou, ainda, nas referências às artes plásticas pela via discursiva, como acontece no filme *Quatre Nuits d’un Rêveur*²⁶, e pela via da observação – a jovem do filme *Une Femme Douce* a folhear um livro de arte e a passear com o marido pelo Louvre.

Ora, apesar da relação de Robert Bresson com as restantes artes plásticas ser muito subtil, as propostas de Laura M. Sager Eidt revelaram-se essenciais para pensar que tipo de relação o cineasta propõe entre a arte do cinematógrafo e a arte da pintura – e, por vezes, da escultura, como iremos verificar.

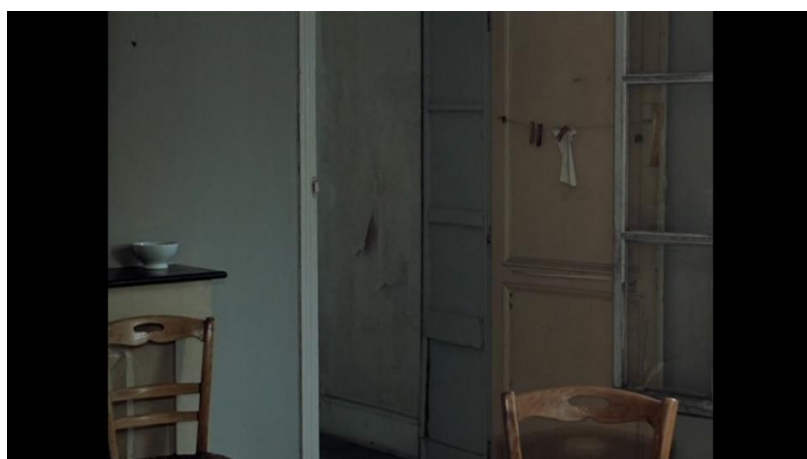
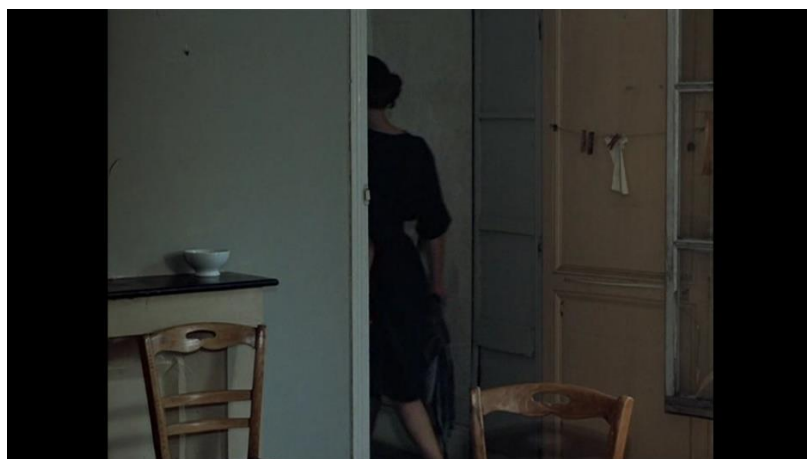
A *écfrase dramática*, proposta pela estudiosa, pode assumir diferentes formas num texto literário ou num filme. Para o nosso estudo, interessa-nos resgatar, da *écfrase dramática*, a sua forma mais independente de assimilação, ou seja, o grau ecfrástico, no filme, é de tal forma elevado que o próprio processo ecfrástico se torna irreconhecível. Há, portanto, uma reinvenção ou reinterpretação da obra de arte numa determinada

²⁶ No filme *Quatre Nuits d’un Rêveur* um dos modelos faz um discurso sobre a arte que se inicia da seguinte forma: “Acredito numa arte madura, aberta ao seu tempo. Uma arte que não eclode quando entra em contato com a natureza, mas revela-se apenas um encontro do pintor e do conceito” (19: 47 min).

sequência do filme – “[l]ikewise, the degree of interference will be fairly high, since the dramatization of images, which takes them out of their immediate context and picture frame, implies a conflict between the original context of the quotation and the new context in which the quotation is inserted” (Eidt 2008: 57).

As artes plásticas – nomeadamente a pintura e a escultura – são, para Robert Bresson, uma espécie de estímulo para as imagens em movimento que o cineasta procura produzir.

Pensemos em Alberte, do filme *Le Diable Probablement*. Esta modelo bressoniana passa grande parte do filme dentro de uma casa, que não nos é dada a ver por inteiro, mas por partes – como a cozinha ou o quarto. Alberte entra e sai da cozinha por uma porta que está sempre aberta. E, ao longo do filme, vemos a modelo surgir ou desaparecer na imagem, por essa mesma porta, que conduz às restantes divisões da casa. Como vemos, por exemplo, na seguinte sequência:



Figuras 24, 25, 26, Robert Bresson, *Le Diable Probablement*.

O despojamento da casa e da modelo bressoniana permitem fazer uma associação com o pintor holandês V. Hammershøi e as suas pinturas de interiores. Aliás, a forma desinteressada com que Alberte aparece e desaparece pela divisão encontra-se com a sensação de lonjura, presente nas pinturas do artista. Ou seja, há uma sensação de transição quando Alberte atravessa a divisão e a imagem se fixa na porta aberta e não acompanha os passos da modelo bressoniana.



Figura 27, V. Hammershøi, *Interior Strandgade 30*.

Por outro lado, o desinteresse de Alberte e o seu silêncio são, também, captados quando está sentada na cadeira da cozinha, por vezes de costas para o espetador, ou de frente. E, mais uma vez, esta indiferença para com a realidade que a rodeia remete-nos para Hammershøi. Repare-se como ambas as figuras surgem com o cabelo amarrado, o que faz sobressair o pescoço.



Figura 28, Robert Bresson, *Le Diable Probablement*.



Figura 29, V. Hammershøi, *Descanso*.

Alberte traduz a simplicidade, a indiferença e o silêncio das pinturas de Hammershøi. Como faz notar João Miguel Fernandes Jorge, na obra *A Palavra*, quando pensa as pinturas de Hammershøi, há uma “[...] indiferença pela infinidade das coisas do mundo que, de forma imediata causa no espectador, como que em relevo, um efeito de lonjura para os objectos que rodeiam os personagens” (Jorge *et alii* 2007: 60).

Ora, na obra de Laura M. Sager Eidt, há um momento em que a autora pensa a pintura de Johannes Vermeer e destaca, particularmente, a questão da intimidade e da privacidade nas obras do pintor holandês. Nas palavras da investigadora: “[m]oreover, Vermeer often depicts his subjects – mostly women – in a moment of quietness or intimacy, so that the viewer is at once drawn in and kept out of their privacy. Critics have often remarked upon the silence and mystery surrounding Vermeer’s canvases” (Eidt 2008: 183).

A partir desta reflexão, torna-se interessante formular duas relações entre Johannes Vermeer e Robert Bresson. Por um lado, pensemos em Marthe, do filme *Quatre Nuits d’un Rêveur*, especificamente, na sequência em que está sozinha no quarto e decide contemplar-se ao espelho: a modelo bressoniana coloca música, despe-se e vai para a frente do espelho contemplar-se. Esta questão da autocontemplação é, também, destacada por Laura M. Sager Eidt nas pinturas de Vermeer, particularmente, na pintura *A Mulher do Colar de Pérolas* (1664):

[...] the presence of the mirror underscores the thematic of reflection and self reflection. [...]. Vermeer thus empowers his female subject, converting the passive, observed object of the (traditionally mostly male) viewer's gaze into actively seeing, self-reflective, autonomous subject who furthermore is able to protect her own space and identity as the viewer is kept out of her interaction with the mirror reflection. (Eidt 2008: 189)

No caso da sequência de Robert Bresson, o espectador acompanha Marthe a contemplar-se ao espelho e os planos vão alternando entre Marthe e o reflexo. E, um dos momentos particularmente interessantes dessa sequência surge quando a câmara se fixa no rosto da modelo a olhar a sua figura; a tensão entre a privacidade de Marthe e o acesso do espectador a essa privacidade torna-se muito mais forte.



Figura 30, Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*.

Pensemos, então, na seguinte reflexão de Laura M. Sager Eidt sobre a pintura *A Menina do Brinco de Pérola* (1665): “Vermeer’s *Girl With a Pearl Earring* combines these three issues, that is, the tension between public and private, the issue of social class, and a statement on aesthetics” (Eidt 2008: 189). Robert Bresson, por sua vez, cria uma forte tensão entre o privado e o público, nesta sequência, pois a câmara tanto se fixa no rosto de Marthe, como faz o espectador acompanhar os movimentos da jovem a olhar-se ao espelho. Ao mesmo tempo, a sequência de Marthe no quarto evidencia uma estética

muito cuidada, por parte de Robert Bresson, em relação ao nu. Ou seja, quer nas pinturas de Vermeer que destacamos, quer na sequência de Robert Bresson, é o olhar da figura feminina que detém o poder da observação, e não a situação tradicional de ser o homem a contemplar a mulher.

Por outro lado, as figuras femininas das pinturas de Vermeer destacam-se, também, pela tranquilidade, que faz sobressair o mistério à sua volta. Pensemos, por exemplo, na obra *A Mulher da Balança* (1662-64) e confrontemo-la com a modelo bressoniana do filme *Une Femme Douce*, particularmente, na cena em que esta está sozinha a trabalhar com a balança, na loja de penhores do marido.



Figura 31, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.



Figura 32, J. Vermeer, *A Mulher da Balança*.

A concentração da modelo bressoniana na tarefa que está a executar, a sua abstração da realidade que a rodeia encontram-se com a tranquilidade da pintura de Johannes Vermeer. No entanto, no caso do filme de Robert Bresson, esta abstração é interrompida pela súbita entrada do marido, o que enfurece a jovem. Aliás, no filme *Une Femme Douce*, podemos destacar dois momentos particularmente marcantes em que se evidencia uma relação mais direta com a pintura. Como já destacámos anteriormente, numa das sequências do filme, a modelo encontra-se sentada no chão da casa a comer doces e a folhar livros; a determinado momento, abre um livro de pintura e o espetador

vê as obras *La Blonde Aux Seins Nus* (1878) e *Olympia* (1863), de Édouard Manet. Logo na sequência seguinte do filme, a jovem e o marido estão no Louvre a passear e a câmara destaca a figura de Antíope, da pintura *Jupiter et Antiope* (1714-19), de Antoine Watteau.

Torna-se interessante estabelecer uma relação entre a figura adormecida de Antíope e a jovem modelo de Robert Bresson. Há, sobretudo, uma sensação de presságio que envolve esta cena, visto que a jovem comete suicídio e há várias sequências do filme em que o espetador a vê morta deitada na cama. E, ao mesmo tempo, o destaque de Antíope adormecida não deixa de remeter para a temática da sedução, que envolve o filme de Robert Bresson, visto que a pintura retrata o mito do deus Júpiter a seduzir Antíope.



Figura 33, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.



Figura 34, A. Watteau, *Jupiter et Antiope*.

Podemos ainda estabelecer uma semelhança física entre a loira de Manet, a Antíope de Watteau e a modelo bressoniana: nas duas pinturas referidas as figuras femininas são loiras, tal como a modelo bressoniana – que se destaca muito pelos cabelos loiros compridos, normalmente despenteados e amarrados de forma desganhada.

Repare-se como esta modelo bressoniana permite pensar em diversas associações com a pintura, desde Vermeer, a Manet e a Watteau. E acrescente-se, por exemplo, a aproximação entre as sequências em que a jovem se encontra em convalescença no divã do apartamento e a pintura *Jeune Femme au Divan*, de Berthe Morisot.

A temática do banho foi uma presença constante na pintura, assim como a representação de mulheres no banho. Ora, nos filmes de Robert Bresson encontramos essas reminiscências de uma temática que impregnou a pintura, durante séculos. No filme *Lancelot du Lac*, há uma sequência em que Guinevere se encontra no banho com as criadas. Por um lado, Guinevere encontra-se de pé, na banheira, com um espelho na mão

a contemplar o seu retrato e, mais uma vez, temos o encontro com Vermeer; a intimidade e a autocontemplação estão presentes nesta sequência de Robert Bresson.



Figura 35, Robert Bresson, *Lancelot du Lac*.

Ora, momentos antes desta cena, Guinevere tinha combinado um encontro secreto com Lancelot, no seu quarto, pois os cavaleiros e o rei iam partir para o torneio. Há, portanto, uma associação entre o ritual do banho e o erotismo que nos remete para a obra *Betsabé e a Carta do Rei David* ou *Betsabé no Banho* (1654), do pintor holandês Rembrandt.

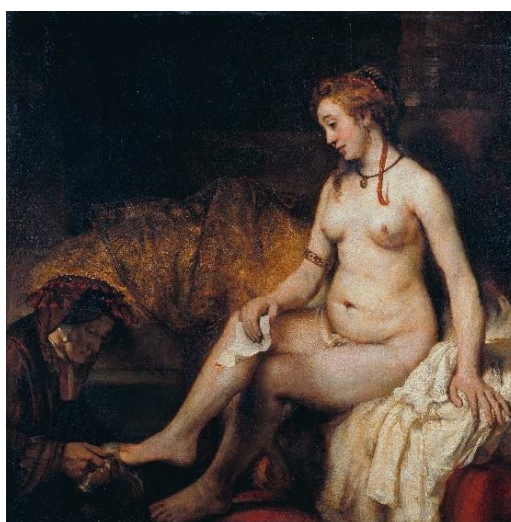


Figura 36, Rembrandt H. van Rijn, *Betsabé e a Carta do Rei David* ou *Betsabé no banho*.

Enquanto Guinevere se contempla e se prepara para o encontro com Lancelot, Betsabé, na pintura de Rembrandt, segura pensativamente a carta de David, na qual este lhe pede que se encontre com ele e, conseqüentemente, cometa adultério. O filme de Robert Bresson associa, então, o ritual do banho à temática amorosa entre Guinevere e Lancelot.

Já no filme *Une Femme Douce*, há uma sequência em que a modelo bressoniana se encontra no banho e o marido entra na casa de banho para lhe apanhar o sabonete caído. Nesta sequência do filme, o olhar da jovem é mordaz e provocador, o que coloca o marido numa posição de obediência. Um dos pormenores mais interessantes da sequência é o destaque da perna da jovem na banheira.



Figuras 37, 38, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.

Podemos estabelecer uma ligação entre este pormenor da perna, destacado por Robert Bresson, e a atenção dada à posição das pernas em pinturas que retratam cenas de banho. Destaque-se, por exemplo, o pormenor da perna de Diana na obra *Diane Sortant du Bain* (1742), do pintor francês François Boucher, e o pormenor das pernas na obra *Nu Dans le Bain* (1936-38), do pintor francês Pierre Bonnard. Ou seja, da mesma forma que nos pintores em causa há uma preocupação estética em relação à posição das modelos no ritual do banho, também na cena de Robert Bresson o que sobressai é a estética cuidada e rigorosa com que filma a sequência da jovem no banho.



Figura 39, F. Boucher, *Diane Sortant du Bain*.



Figura 40, P. Gauguin, *Nu dans le Bain*.

Ora, Robert Bresson procurou reforçar a delicadeza e a beleza nestas duas sequências do banho, em *Lancelot du Lac* e em *Une Femme Douce*, mas, também o fez ao filmar a solidão de Jeanne, em *Procès de Jeanne d'Arc*, e o sofrimento de Marie, em *Au Hasard Balthazar*. Quando pensamos nas cenas finais do filme *Au Hasard Balthazar* é impossível não destacar a sequência em que Marie é encontrada pelo pai e por Jacques, depois de ter sido maltratada e humilhada pelo gangue de Gérard.



Figura 41, Robert Bresson, *Au Hasard Balthazar*.

A imagem de Marie permite-nos pensar em diferentes associações, visto que produz no espetador uma forte tensão entre sofrimento e beleza. Por um lado, podemos evocar a pintura *La Nymphe Surprise* (1859-61), de Édouard Manet. O olhar tímido e surpreso da ninfa encontra-se com o desespero e a invasão da privacidade de Marie, depois de ter sido maltratada²⁷. Por outro lado, se pensarmos na associação entre beleza e delicadeza em confronto com humilhação e desespero, podemos estabelecer uma relação entre a sequência de Marie, acima evidenciada, e a escultura *Danaïd*, do artista francês Auguste Rodin. A posição acabrunhada da modelo bressoniana encontra-se com as formas da escultura de Rodin, que transmitem uma sensação de fatalidade associada a formas sensuais:

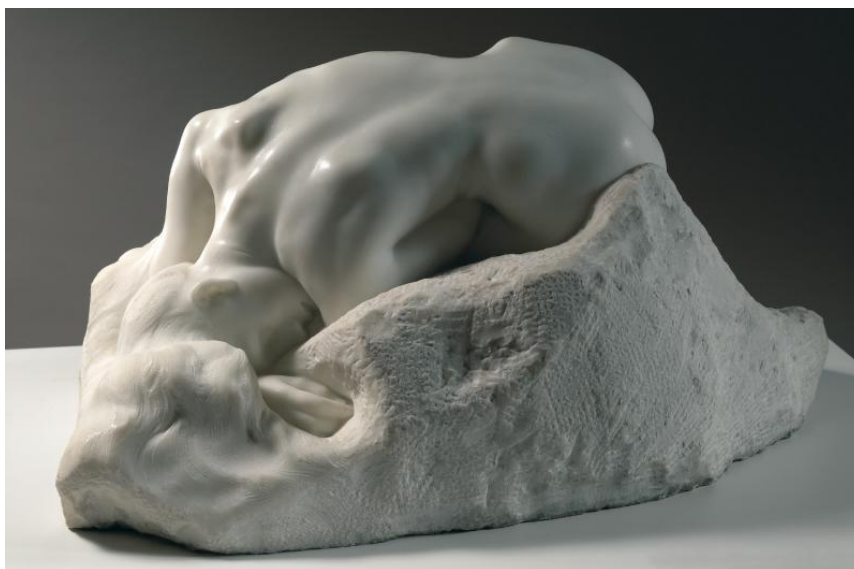


Figura 42 A. Rodin, *Danaïd*.

²⁷ Torna-se interessante estabelecer um paralelismo entre a sequência de Marie evidenciada e a sequência da jovem Mouchette ao chegar a casa depois da noite da tempestade e da violação. O sofrimento de Marie é filmado através da posição acabrunhada em que se encontra; já a dor de Mouchette é filmada segundo um plano muito aproximado do rosto da jovem: as lágrimas são dadas a ver ao espetador.

É ainda possível evocar Rodin num outro filme de Robert Bresson: *Procès de Jeanne d'Arc*. Ao longo do filme, são várias as cenas em que vemos Jeanne sentada, na cela, encerrada na sua verdade e na sua dor. Ora, a postura absorta da modelo bressoniana apresenta afinidades com a escultura *Le Penseur* (1880-1904), de Auguste Rodin.



Figura 43, Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*.

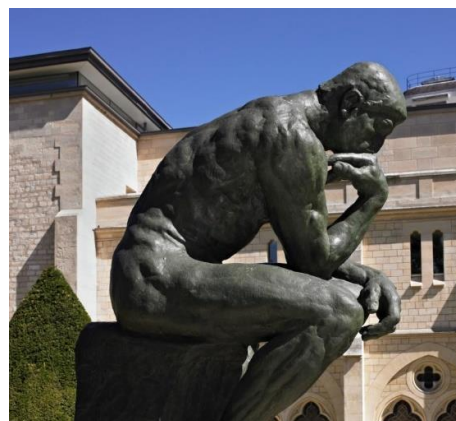


Figura 44, A. Rodin, *Le Penseur*.

Se *O Pensador* de Rodin representaria o poeta (Dante) a meditar na sua criação – visão da escultura que depressa se alargou para uma representação do ser humano enquanto ser pensante, a debater-se interiormente, então a Jeanne d'Arc de Robert Bresson revela-se a personificação desse ponto intermédio entre força física e força mental ou espiritual. Jeanne debate-se com os inquisidores num jogo verbal; e, ao mesmo tempo, confinada na cela, pensa e reflete sobre o seu caminho, sobre as vozes que a acompanham e sobre o final que lhe está destinado.

Ora, já que também propusemos uma ligação entre Robert Bresson e a escultura e, tendo em conta ter ficado esclarecido o quanto este cineasta filma com delicadeza, despojamento e rigor os momentos mais íntimos dos seus modelos e das suas modelos, podemos afirmar que também filmou com o mesmo rigor e a mesma beleza a sequência do encontro, no quarto, dos dois amantes de *Quatre Nuits d'un Rêveur*.

Nesta sequência, Marthe é a figura central, ou seja, é a figura da decisão e da escolha, pois é ela que decide ir ao encontro do amante, o que lhe atribui um estatuto de superioridade nos acontecimentos que se seguem. Por isso, como faz notar Gilles Deleuze: “[...] a personagem da verdadeira escolha eleva o afecto ao seu puro poder ou

potencialidade, como no amor cortês de Lancelote, mas também o encarna e o efectua tanto melhor quanto nele liberta a parte do que não se deixa actualizar, do que excede toda a consumação (o eterno recomeço)” (Deleuze 2016: 178).

O afeto, por sua vez, é apresentado por Robert Bresson num espaço de potencialidades, ou seja, forma-se uma relação entre o espaço qualquer e o afeto – “[o] afeto é agora directamente apresentado em plano médio, num espaço capaz de lhe corresponder” (Deleuze 2016: 169). Na sequência em questão, há uma construção do afeto, que parte da decisão de Marthe e torna-se possível, ou concretiza-se, dentro do quarto do amante.



Figura 45, Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*.

Nesta sequência, a câmara percorre os dois corpos abraçados no sentido ascendente, enquanto a mão do amante desliza pelas costas de Marthe e os dois permanecem imóveis, esculturais. Este abraço amoroso remete-nos ou, melhor dizendo, faz-nos pensar na escultura *La Valse* (1889-1905), de Camille Claudel.



Figura 46, C. Claudel, *La Valse*.

Evocamos esta obra em particular pela forma como os dois corpos se abraçam amorosamente, num desejo de eternidade. E é esse desejo de eternidade, na sequência de Robert Bresson, que pretendemos realçar, em confronto com a efemeridade do momento, visto que o amante está prestes a partir e a deixar Marthe. O abraço dos dois modelos bressonianos e a posição escultórica que mantêm sem dúvida que nos remete para a arte da escultura.

Aliás, nas palavras de Robert Bresson: “[e]m NU, tudo o que não é belo é obsceno” (Bresson 2000: 117). Esta afirmação, que encontramos na obra *Notas Sobre o Cinematógrafo*, traduz o cuidado e a justeza com que filma os momentos mais íntimos dos modelos e das modelos.

Por conseguinte, importa realçar e reforçar o quanto Paul Cézanne é uma presença constante nas notas de Robert Bresson. O cineasta apresenta Cézanne como um exemplo a seguir no que diz respeito ao tratamento das imagens: “[i]gualdade de todas as coisas. Cézanne pinta com o mesmo olhar e a mesma alma um doceiro, o seu filho, o monte Sainte-Victoire” (Bresson 2000:117).

Ora, quando Robert Bresson reconhece em Cézanne a regra da igualdade, independentemente da temática que está a representar nas pinturas, percebemos o quanto

esta afirmação pesa no trabalho de Robert Bresson como cineasta. O espectador encontra a mesma delicadeza e o mesmo rigor, quer nas cenas onde os modelos são figuras centrais, quer nas cenas em que a imagem se centra em objetos como, por exemplo, as mesas de comida. As sequências e os planos de objetos no cinema bressoniano podem, também, ser lidas enquanto naturezas mortas da imagem em movimento. Como faz notar Deleuze:

[e]ntre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente dita há sem dúvida bastantes semelhanças, funções comuns e insensíveis. Mas não são a mesma coisa, uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais pela ausência de um conteúdo possível, ao passo que a natureza morta se define pela presença e pela composição de objectos que se envolvem uns aos outros ou se tornam o seu próprio continente [...]. (Deleuze 2015: 31).

É o caso, por exemplo, do cesto de legumes pousado na cozinha do pintor de *Quatre Nuits d'un Réveur*:



Figura 47, Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Réveur*.

Ou, por exemplo, a sequência do filme *Le Diable Probablement* dos vários estádios de composição da mesa em que se realizou o jantar de convívio. Não há, no filme, uma sequência do jantar, mas várias sequências da mesa que correspondem à fase de preparação do jantar e à fase após o jantar:



Figuras 48, 49, 50, Robert Bresson, *Le Diable Probablement*.

Ou seja, o cineasta inspira-se nas naturezas-mortas de Cézanne, mas o que se revela como lição mais importante é a referida igualdade de tratamento de todas as coisas. Há, portanto, uma forte afinidade entre a cinematografia de Robert Bresson e o trabalho de Cézanne.

O que pretendemos realçar, então, é o quanto as técnicas e o olhar das artes plásticas, especialmente da pintura, influenciaram o olhar, muitas vezes pictórico, das imagens fílmicas de Robert Bresson. Por outras palavras, determinada sequência de um filme de Robert Bresson não necessita de remeter obrigatoriamente para determinada obra pictórica – remete-nos, sobretudo, para o olhar de determinado artista, ou para determinado movimento artístico. Vimos, por exemplo, que o filme *Une Femme Douce* está carregado de referências ao impressionismo de Édouard Manet. Ou, por outro lado, facilmente remetemos os cavaleiros de *Lancelot du Lac* para os cavaleiros de Paolo Uccello; já as sequências iniciais de *Le Dames du Bois de Boulogne* fazem-nos pensar no ambiente dos cabarés de Toulouse-Lautrec; e as freiras de *Les Anges du Péché* facilmente nos remetem para a pintura de Phillipe de Champaigne.

O equilíbrio entre rigor e afeição das imagens de Robert Bresson sem dúvida que é conseguido pela relação muito particular que o cineasta mantém com a pintura e, por vezes, com a escultura. E, por isso, a *écfrase dramática* revela-se um conceito interessante e pertinente, para pensar a relação do cinema de Robert Bresson com as artes plásticas.

Por um lado, tal como a *écfrase interpretativa*, a *écfrase dramática* é uma técnica ecfrástica muito subtil, logo, tem a capacidade de dialogar e seduzir o espetador – “[...] the interpretive and dramatic categories can be considered affective, because they seduce the audience to their point of view. In these two categories, ekphrasis is more subtle and requires more audience participation”, resume Eidt (2008: 216). Por outro lado, a *écfrase dramática* é dotada de uma forte liberdade criativa, ou seja, a obra artística pode ser totalmente assimilada pelo filme, a ponto de se tornar irreconhecível:

[i]n dramatic ekphrasis, film can completely assimilate the original work of art and turn it into a cinematic scene or even sequence, all but deleting the image’s original status and context. Ekphrasis can thus function as a useful tool for analyzing many of the issues at heart in the

relationship between words and images, which are central to the filmic discourse and the hybrid nature of the cinematic medium. (Eidt 2008: 218)

Ora, no caso de Robert Bresson trata-se, sobretudo, de uma relação ecfrástica com as artes plásticas suscetível de produzir imagens em movimento sensíveis e, ao mesmo tempo, justas e rigorosas. Aliás, nas palavras do cineasta: “[q]uantidade, enormidade, falsidade dos meios cedendo o lugar à simplicidade e à justeza. Tudo conduzido à medida de *aquilo que te basta*” (Bresson 2000: 86-87). A cinematografia bressoniana é dotada de um olhar extremamente pictórico, que reforça a emoção contida nos modelos e a força das sensações. Robert Bresson faz mesmo uma discreta comparação entre fazer um filme e pintar uma tela: “[s]onhei que o meu filme se fazia passo a passo sob o meu olhar, como a tela de um pintor eternamente vívida” (Bresson 2000: 109).

Podemos afirmar que o cinema bressoniano retoma a pintura – e a escultura – sob a forma de quadro vivo [*tableau vivant*] (cf. Rajewsky 2005). O diálogo com as artes plásticas e a técnica da imagem-tempo reforçam a sensação de quadro vivo em determinadas sequências: a câmara tanto fixa como reduz ao pormenor o movimento, provocando no espetador um efeito de quadro vivo, pois, como ressalta Rajewsky: “[...] it is as if the viewer sees a painting put into motion, turned to life – a *tableau vivant* in the truest sense of the the term” (Rajewsky 2005: 57). Veja-se, por exemplo, a sequência em que Jeanne e Michel estão no café, no filme *Pickpocket* – que poderia, perfeitamente, ser uma cena de café de Édouard Manet –, ou a sequência da jovem do filme *Une Femme Douce* a segurar um ramo de flores – que nos faz pensar, por exemplo, nas flores de Pierre-Auguste Renoir.



Figura 51, Robert Bresson, *Pickpocket*.



Figura 52, Robert Bresson, *Une Femme Douce*.

Por conseguinte, a *écfrase dramática* permite, ainda, pensar num encontro entre João Miguel Fernandes Jorge e Robert Bresson. Nas palavras de Laura M. Sager Eidt, *écfrase dramática*

[...] is the most independent and imaginative type of ekphrasis, but also the most appropriating. Recognizable as ekphrasis only by those readers or viewers who are familiar with the artist's oeuvre, dramatic ekphrasis tends to hide its ekphrastic discourse, all but amalgamating the art work into the own medium. (Eidt 2008: 63)

Podemos ver esta categoria ecfrástica, proposta por Laura M. Sager Eidt, actuante na poesia de Fernandes Jorge, onde reforça a narratividade e, consequentemente, a digressão dos versos pelas imagens do cineasta. Trata-se, sobretudo, de resgatar os detalhes e o mistério que envolve todos os filmes de Robert Bresson.

No caso de Robert Bresson, a *écfrase dramática* permite-nos compreender o quanto o cineasta procura na pintura e, por vezes, na escultura, imagens e técnicas que lhe permitam filmar, acima de tudo, a igualdade das imagens – daí, estarmos perante um cinema da justeza, da subtilidade e, sobretudo, da “[p]rodução de emoção conseguida através de uma resistência à emoção” (Bresson 2000: 109). E, *Pickpocket* [L] traduz, precisamente, através dos fotogramas, da linguagem poética de Fernandes Jorge e das esculturas de Rui Chafes, esse desejo de emoção através da resistência à emoção.

Assim, torna-se claro o quanto a *écfrase* se revela um conceito deveras pertinente para pensar as várias relações possíveis entre o cinema e as artes plásticas – “[...] ekphrasis can function as a useful tool to explore many of the issues at heart in the relationship between words and images which are central to the filmic discourse and the hybrid, collaborative nature of the cinematic medium” (Eidt 2008: 9).

Da mesma forma que a poesia de João Miguel Fernandes Jorge permite pensar na leitura como um processo, um acontecimento de tensões entre poesia e imagem, também a cinematografia de Robert Bresson se revela um processo intermedial complexo de relações entre imagens. O leitor-espetador encontra-se sempre entre o visível e o indecifrável dos versos de Fernandes Jorge e das imagens em movimento de Robert Bresson.

Considerações finais

O livro *Pickpocket* sem dúvida que abriu espaço a uma leitura mais alargada da poesia de João Miguel Fernandes Jorge e da cinematografia de Robert Bresson, isto é, a partir da leitura em diálogo que o livro promove tornou-se possível percorrer diferentes ramos do encontro entre Fernandes Jorge e Robert Bresson. Ao mesmo tempo, o livro permitiu-nos construir uma afinidade entre Fernandes Jorge, Rui Chafes e Robert Bresson. Podemos afirmar que *Pickpocket* [L] promove uma leitura em movimento por dois grandes motivos: por um lado, induz o movimento do leitor pela tensão texto/imagem que o livro convoca; por outro lado, abre ao leitor portas para explorar quer a poesia de Fernandes Jorge, quer a cinematografia de Robert Bresson, quer a escultura e a escrita de Rui Chafes.

A importância da intermedialidade na escrita de João Miguel Fernandes Jorge permitiu-nos compreender o fascínio do poeta pelo cinema, especialmente pelo cinema de Robert Bresson. Percebemos como é diversificada a poesia de Fernandes Jorge quando dialoga com as diferentes artes plásticas: desde uma poesia mais ecfrástica a uma poesia mais digressiva, o poeta convoca sempre pormenores de determinada obra de arte que tanto são visíveis como invisíveis ao leitor. Deste modo, a nossa análise dos dois paratextos da obra *A Palavra* foi fundamental para compreender que Fernandes Jorge dialoga com o cinema quer pela via da tematização poética, quer pela via mais teórica, reflexiva e comparatista.

No paratexto “Também em *A Palavra* o amor se exprime pelo beijo” Fernandes Jorge, ao pensar o filme *A Palavra*, de Dreyer, traça o seu modo de estar com o cinema (cf. Jorge *et alii* 2007: 43), isto é, explica ao leitor que tipo de cinema lhe interessa resgatar, revelando uma admiração e uma sensibilidade pelo poder que determinado cinema tem, desde a criação de personagens à capacidade única de esta arte evocar o silêncio, a depuração e a beleza. Fernandes Jorge afirma mesmo, no texto, que não tem alma de cinéfilo (cf. Jorge *et alii* 2007: 43), porque o filme, na sua perspetiva de espetador, é sempre “[...] um universo de passagens bruscas, mesmo escarpadas, que vão de um estado de total adesão a um imediato esquecimento” (Jorge *et alii* 2007: 43). No entanto,

podemos afirmar que é este modo muito particular de Fernandes Jorge se relacionar com o cinema que revela, precisamente, a forte alma de cinéfilo do poeta²⁸. É a rapidez da adesão ao esquecimento do filme que Fernandes Jorge escreve no livro *Pickpocket*.

Já no paratexto “A Luz Nórdica em Pintores Dinamarqueses” Fernandes Jorge escreve sobre a relação entre o cinema de Carl Dreyer e a pintura. Este texto mostra-nos o quanto a relação do autor com o cinema e as artes plásticas não se faz apenas pela via da tematização poética, mas também pela via reflexiva:

[o] exercício sobre a luz dos artistas dinamarqueses representa um suceder de etapas do caminho da vida, pleno de divisões do eu em vozes contraditórias. Que igualmente se encontra nos filmes de Carl Th. Dreyer. É o caminho que vai de uma estética da encenação (colocada em todo o aparato do corpo fílmico e que invade a fisicidade dos figurantes) a uma ética, através da qual as personagens desenvolvem um compromisso de efeito psicológico, carregado de uma autodramatização argumentativa e alegórica [...], para eclodir no vasto território da fé, que é o milagre. (Jorge *et alii* 2007: 62)

A atenção dada ao espaço e aos objetos que rodeiam as personagens revela-se o ponto central da analogia de Fernandes Jorge: o poeta reconhece o mesmo equilíbrio entre dimensão espacial e personagem quer na cinematografia de Dreyer quer numa certa pintura dinamarquesa – destacando, por exemplo, a pintura de Vilhelm Hammershøi. Ao mesmo tempo, Fernandes Jorge atenta na relação que os filmes de Dreyer abrem com o divino – que passa por uma exploração do cristianismo.

Esta leitura mais alargada de Fernandes Jorge permitiu-nos verificar que é possível reconstruir uma ligação e uma afinidade, exterior ao livro, entre Fernandes Jorge, Rui Chafes e Robert Bresson. O poeta dialoga frequentemente com Rui Chafes nos seus livros de crítica de arte; já Rui Chafes dialoga com Fernandes Jorge e Robert Bresson na obra *Entre o Céu e a Terra*. De certa forma, João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes são assíduos leitores da obra de Robert Bresson e o cineasta, por sua vez, foi um leitor e

²⁸Veja-se, por exemplo, as afirmações do poeta em relação à personagem Inger, de Carl Dreyer: “Inger, na sua câmara mortuária, representa a relação íntima entre a fraqueza e a rendição do humano face à experiência da morte. É um modo de total abandono, idêntico ao do corpo de Jesus na Cruz” (Jorge *et alii* 2007: 47).

um estudioso de obras literárias e das artes plásticas. A afinidade que encontramos entre Rui Chafes e Robert Bresson, na obra *Entre o Céu e a Terra*, permitiu-nos aproximar as descrições verbais de Chafes sobre esculturas que o marcaram enquanto artista e certas sequências de filmes de Robert Bresson. Evoquemos, por exemplo, a sequência de Jeanne d’Arc adormecida e a descrição que Chafes faz da escultura *Túmulo de Ilaria Del Carreto*, de Jacopo Quercia. Podemos afirmar que os três artistas procuram, sobretudo, um trabalho da imagem nas diferentes artes que praticam. Ora, o estilo e a estética de Robert Bresson revelam-se grandes fontes de inspiração para Fernandes Jorge e Rui Chafes: a depuração, o despojamento, o rigor e a beleza dos filmes do cineasta são resgatadas pelo poeta e pelo escultor.

A afinidade entre Fernandes Jorge, Chafes e Robert Bresson que encontramos em *Pickpocket* [L] levou-nos a pensar na obra como um *livro em diálogo* (Adamowicz 2009). Três artistas e três artes abrem-se na leitura: a poesia de Fernandes Jorge evoca os filmes do cineasta e as fotografias da exposição de Chafes são uma homenagem à estética depurada de Robert Bresson. Os filmes do cineasta, por sua vez, estão presentificados na obra através dos fotogramas espalhados pelo livro. Este diálogo conduziu-nos, também, a dois importantes conceitos da intermedialidade: a referência intermedial e a combinação intermedial (cf. Rajewsky 2005). Por um lado, temos combinação intermedial porque o livro é formado por três artes distintas: poesia, cinema, escultura. No entanto, tratando-se de um livro, o cinema e a escultura estão presentes pela via da reprodução/referência – os fotogramas dos filmes e as fotografias das esculturas. Logo, combinação e referência intermedial caminham lado a lado nesta obra.

Ora, foi a presença da imagem gráfica em *Pickpocket* [L] – os fotogramas e as fotografias –, em diálogo e em confronto com a poesia de Fernandes Jorge, que nos levou a pensar no livro como um *iconotexto* (Louvel 2011). A convergência de diferentes formas da imagem em *Pickpocket* [L] – a imagem gráfica e a imagem verbal – atribui ao livro um estatuto de pluralidade, isto é, não estamos a lidar apenas com um livro de poemas (imagem verbal), mas com um livro que confronta o leitor com imagens gráficas e imagens verbais. Por sua vez, a tensão acentua-se pelo facto de os fotogramas não terem uma função ilustrativa, mas abrirem um diálogo com a poesia de Fernandes Jorge: por

um lado, há poemas que convocam de forma explícita certos fotogramas; por outro lado, a densidade do diálogo dos poemas com os filmes acentua o confronto visual do leitor com os fotogramas. Aliás, os fotogramas trazem ao de cima a estética cuidada do cinema de Robert Bresson ao realçarem o encontro entre rigor e beleza do cinema bressoniano.

Como verificámos, esta pluralidade de imagens em *Pickpocket* [L], desde a imagem gráfica à imagem verbal, conduz o leitor à formação de outras imagens, isto é, fruto de uma tensão previamente estabelecida, dá-se um processo de leitura na mente do leitor que conduz à formação de novas imagens; esta outra imagem é uma espécie de imagem que flutua na mente do leitor (Louvel 2018:189), é propriedade do leitor, por isso, é uma imagem mental que não é possível dar a ver, porque não se repete de leitor para leitor e é fruto de uma tensão previamente estabelecida, é o terceiro pictural (Louvel 2018). Aliás, mais do que a tensão entre imagem gráfica e imagem verbal, observámos também a importância da visualidade verbal dos poemas de Fernandes Jorge e como essa visualidade conduz o leitor numa redescoberta do universo cinematográfico de Robert Bresson. João Miguel Fernandes Jorge tem uma capacidade única de escrever as temáticas mais sensíveis dos filmes. O poeta nunca se fica pela ilustração verbal dos filmes de Robert Bresson, pois o que Fernandes Jorge escreve é a memória e o esquecimento dos filmes – trata-se de uma revisitação muito íntima por parte do poeta da cinematografia de Robert Bresson.

Se a imagem fílmica permite explorar o silêncio na escrita, segundo João Miguel Fernandes Jorge (cf. Jorge *et alii* 2007: 44), então a pintura caminha lado a lado com o cinema nessa associação. Fernandes Jorge escreve em *Pickpocket* [L] vários poemas que convergem imagens vindas quer do cinema quer da pintura. Já no cinema bressoniano, o cineasta explora a pintura como auxílio à estética da imagem que pretende produzir. E, na obra *Notas sobre o Cinematógrafo*, são várias as referências que Robert Bresson faz à pintura para pensar a arte do cinema. A pintura torna-se um dos veículos para a construção de relações e associações quer na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, quer na cinematografia de Robert Bresson.

Deste modo, o conceito de écfrase revelou-se imprescindível para abordar a poesia de Fernandes Jorge em *Pickpocket* [L] mas, também, para pensar o diálogo de Robert

Bresson com as artes plásticas. A écfrase na escrita poética de João Miguel Fernandes Jorge em *Pickpocket* [L] assume duas linhas de força. Por um lado, os versos do poeta acentuam o princípio descritivo subjacente ao conceito, isto é, há versos que se revelam verdadeiros detalhes ecfrásticos das imagens bressonianas. Por outro lado, a écfrase é o instrumento necessário à narratividade da poesia de Fernandes Jorge, ou seja, através da fusão entre descrição ecfrástica e fuga dessa mesma descrição, o poeta promove um encontro entre imagens bressonianas e imaginação poética. Trata-se de um princípio ecfrástico que associa descrição e digressão em João Miguel Fernandes Jorge, pois “[...] [i]f the goal of verbal ekphrasis is to make the reader see, cinematic ekphrasis can also be discussed in terms of its effect on the audience” (Eidt 2008: 19). Sublinhamos a ideia de *fazer o leitor ver* quando pensamos a écfrase verbal e o *efeito na audiência* quando pensamos a écfrase no cinema.

Podemos afirmar que o processo ecfrástico em Fernandes Jorge reforça, sobretudo, as linhas estruturais da sua poesia: a dificuldade na identificação do sujeito poético, as referências culturais como reforço à rutura do encadeamento narrativo, as interrogações existenciais, a digressão, a vida e a morte. Acrescente-se, também, que através da confluência entre écfrase e digressão, a poesia de Fernandes Jorge adquire um tom que provoca, no leitor, uma ilusão de entendimento direto. Ou seja, o encadeamento narrativo é suprimido e dá lugar a uma “[...] sábia e pessoal mistura de comunicabilidade e hermetismo [...]” (Amaral 1991: 68).

Ora, se Robert Bresson afirma que as suas imagens não podem ser as imagens de nenhuma outra arte (cf. Bresson 2000: 58), então a écfrase obedece, precisamente, a esta regra, revelando-se um mecanismo dessa transformação da imagem. Por isso, além do conceito de *écfrase dramática*, que nos conduziu na relação de Bresson e as artes plásticas, podemos falar não em écfrase no sentido de transposição, mas sobretudo em *processo de transformação ecfrástico* para a construção e aperfeiçoamento da imagem bressoniana. O cineasta encontra na pintura e na escultura espaço para explorar o tipo de imagem que deseja produzir. E, ao mesmo tempo, a admiração de Robert Bresson pelo pintor Paul Cézanne permite-nos concluir que há um desejo, por parte do cineasta, em

reproduzir uma das máximas do pintor: a igualdade. Ou seja, pintar/filmar com igualdade independentemente de se tratar de um modelo ou de um objeto.

Assim, o que *Pickpocket* [L] nos mostra é o quanto a poesia de João Miguel Fernandes Jorge aprende com o cinema e, por outro lado, o quanto a cinematografia de Robert Bresson aprende com as artes plásticas. O encontro do poeta com o cineasta – e a homenagem a Robert Bresson segundo Rui Chafes – na obra *Pickpocket* [L] mostra que uma análise de diálogo entre as artes, e não uma análise isolada, reforça as relações interartísticas dentro do livro e fora dele. *Pickpocket* é um livro de encontros e questionamentos artísticos.

Bibliofilmowebgrafia

De João Miguel Fernandes Jorge

Bibliografia

- (1988), *Obra Poética Volume 3 Meridional Vinte e Nove Poemas Direito de Mentir*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1989), *Uma Paixão Inocente*, Lisboa, Cotovia.
- (1997), *O lugar do Poço*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2004), *Castelos de I a XXXV*, Lisboa, Averno.
- (2004), *Invisíveis Correntes*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2006), *A Gravata Ensanguentada*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2007) *A Palavra*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- (2008), *Processo em Arte*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2009), *Mãe-do-Fogo*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2009), *Pickpocket*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- (2015), *Mirleos*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2015), *O Bosque*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2017), *Longe do Pintor da Linha Rubra*, Santo Tirso, Patavina.

De Robert Bresson

Bibliografia

- (2000), *Notas sobre o Cinematógrafo*, Lisboa, Porto Editora.

Filmografia

- Les Anges du Péché*: 1943, p/b, 96'.
- Les Dames du Bois de Boulogne*: 1945, p/b, 84'.
- Journal d'un Curé de Campagne*: 1951, p/b, 117'.
- Un Condamné à Mort s'est Échappé*: 1956, p/b, 95'.
- Pickpocket*: 1957, p/b, 75'.
- Procès de Jeanne d'Arc*: 1962, p/b, 65'.
- Au Hasard Balthazar*: 1966, p/b, 95'.

Mouchette: 1967, p/b, 78’.

Une femme douce: 1969, cor, 88’.

Quatre Nuits d’un Rêveur: 1972, cor, 87’.

Lancelot du Lac: 1974, cor, 85’.

Le Diable Probablement: 1977, cor, 93’.

L’Argent: 1983, cor, 83’.

De Carl T. Dreyer e João Trábalo

Filmografia

Ordet: 1955, p/b, 126’.

Gertrud: 1964, p/b, 116’.

Durante o Fim: 2017, cor, 70’.

De Rui Chafes

Bibliografia

(2014), *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta.

Bibliografia Geral

Adamowicz, Elza (2009), “État présent The *livre d’artist* in the Twentieth-Century France”, *French Studies*, n°2, 189-198, <<https://academic.oup.com/fs/article/63/2/189/524221>> (último acesso em 22/7/2019).

Amaral, Fernando Pinto do (1991), *O mosaico fluído, modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Aumont, Jacques/ Michel Marie (2009), *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Lisboa, Edições Texto & Grafia.

Bazin, André (2005), “Painting and Cinema”, in *What is Cinema Volume 1*, Califórnia, University of California Press.

Camões, Luís de (1987), *Os Lusíadas*, Lisboa, Porto Editora.

Carroll, Noel (1996), “Defining the Moving Image”, in *Theorizing the Moving Image*, New York, Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles (2015), *A imagem-tempo Cinema 2*, Lisboa, Documenta.

-- (2016), *A imagem-movimento Cinema 1*, Lisboa, Documenta.

Eidt, Laura M. Sager (2008), *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in literature and Film*, New York, Editions Rodopi B.V.

Frias, Joana Matos (2019), *O Murmúrio das imagens I Poéticas da evidência*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Guerreiro, António (2015), “Para além da imagem”, <<https://www.publico.pt/2015/04/30/culturaipsilon/critica/para-alem-da-imagem-1694011>> (último acesso em 22/7/2019).

Hartmann, Johanna (2015), “Ekphrasis in the Age of Digital Reproduction, in *Handbook of intermediality*, Nördlingen, Walter de Gruyter GmbH (edição digital).

Heffernan, James A. W. (1991), “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, nº2, 297-316, <<https://www.jstor.org/stable/pdf/469040.pdf>> (último acesso em 22/7/2019).

-- (2015), “Ekphrasis: Theory”, in *Handbook of intermediality*, Nördlingen, Walter de Gruyter GmbH (edição digital).

Louvel, Liliane (2011), *Poetics of the Iconotext*, Burlington, Ashgate Publishing Company (edição digital).

-- (2016), “A reading event *The Pictorial Third*”, *Sillages Critiques*, nº21, 1-13, <<https://journals.openedition.org/sillagescritiques/5015>> (último acesso em 25/7/2019).

-- (2018), *The Pictorial Third An Essay into Intermedial Criticism*, New York, Routledge.

Magalhães, Joaquim Manuel (1989), *Um pouco da morte*, Lisboa, Editorial Presença.

-- (1999), *Rima pobre – Poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Presença.

Martelo, Rosa Maria (2004), *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

-- (2010), *A forma informe – Leituras de poesia*, Lisboa, Assírio&Alvim.

-- (2016), *O cinema da poesia*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Documenta.

Neves, Margarida M. M. G. dos Reis Paulouro (2011), *Reconfigurar o corpo: O fragmento nas poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Moldar*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Neves, Mathilde (2011), “O chão do filme. O céu do poema. Quando João Miguel Fernandes Jorge encontra Robert Bresson”, *LyraCompoetics*, <<http://ilcml.com/lyracompoetics/>> (último acesso em 22/7/2019).

Quintais, Luís (2015), *Exúvia, Gelo e Morte A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*, Vila Nova de Famalicão, Documenta.

Rajewsky, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on intermediality”, *Intermédialités*, nº26, 43-46, <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>> (último acesso em 22/7/2019).

Rancière, Jacques (2011), *O destino das Imagens*, Lisboa, Orfeu Negro.

Rosa, António Ramos (1991), *A parede azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Editorial Caminho.

Rubim, Gustavo (1992), “Recensão crítica a *Uma Paixão Inocente*, de João Miguel Fernandes Jorge”, *Colóquio/Letras*, nº293/294, <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=125&p=293&o=>>> (último acesso em 22/7/2019).

Sontag, Susan (1966), “Spiritual style in the films of Robert Bresson”, in *Against interpretation and other essays*, United States, Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, Susan (1979), *On Photography*, London, Penguin Books.

Índice de ilustrações

- Fig. 1 João Trábulo, *Durante o Fim*, 2017.
- Fig. 2 Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1972.
- Fig. 3 Paul Cézanne, *Nature Morte au Crâne*, 1986-1989.
- Fig. 4 Jacopo Quercia, *Túmulo de Ilaria del Carreto*, 1406-1408.
- Fig. 5 Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.
- Fig. 6 Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, 1600.
- Figs. 7, 8 Robert Bresson, *Mouchette*, 1967.
- Fig. 9 Philippe de Champaigne, *Allégorie de la Vie Humaine*, séc. XVII.
- Figs. 10, 11, 12 Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1972.
- Figs. 13, 14, 15, 16 Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.
- Fig. 17 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.
- Fig. 18 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.
- Figs. 19, 20, 21, 22, 23 Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.
- Figs. 24, 25, 26 Robert Bresson, *Le Diable Probablement*, 1977.
- Fig. 27 Vilhelm Hammershøi, *Interior Strandgade 30*, 1901.
- Fig. 28 Robert Bresson, *Le Diable Probablement*, 1977.
- Fig. 29 Vilhelm Hammershøi, *Descanso*, 1905.
- Fig. 30 Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1972.
- Fig. 31 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.
- Fig. 32 Johannes Vermeer, *A Mulher da Balança*, 1662-1664.
- Fig. 33 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.
- Fig. 34 Antoine Watteau, *Jupiter et Antiope* (pormenor), 1714-1719.
- Fig. 35 Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, 1974.
- Fig. 36 Rembrandt H. van Rijn, *Betsabé e a Carta do Rei David* ou *Betsabé no banho*, 1654.
- Figs. 37, 38 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.
- Fig. 39 François Boucher, *Diane Sortant du Bain*, 1742.
- Fig. 40 Pierre Bonnard, *Nu dans le Bain* (pormenor), 1936-1938.

- Fig. 41 Robert Bresson, *Au Hasard Balthazar*, 1966.
- Fig. 42 Auguste Rodin, *Danaïd*, 1885.
- Fig. 43 Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.
- Fig. 44 Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1880-1904.
- Fig. 45 Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1972.
- Fig. 46 Camille Claudel, *La Valse*, 1889-1905.
- Fig. 47 Robert Bresson, *Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1972.
- Figs. 48, 49, 50 Robert Bresson, *Le Diable Probablement*, 1977.
- Fig. 51 Robert Bresson, *Pickpocket*, 1957.
- Fig. 52 Robert Bresson, *Une Femme Douce*, 1969.