



## FIAMA E O REFLEXO DA IMAGEM

## FIAMA AND THE REFLEX OF THE IMAGE

*Fernanda Drummond<sup>1</sup>*

### RESUMO:

O texto faz um percurso ora de ordem exemplar ora em *close reading* pela poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. A obra da autora de *Morfismos* elabora a imagem – seu espaço de expressividade no poema – como um modo de entendimento do real. Assim, conceito de imagem não só é o material que compõe os fragmentos de verso, mas se transforma na lente, no método a partir do qual os temas se desdobram. Os muitos poemas de cariz autorreflexivo podem servir de fundamento à condição de miríade das imagens colhidas e inscritas por Fiama. O estudo também acaba por exemplificar momentos em que os versos corroem, aglutinam e fundem as imagens, que, via de regra, aparecem distorcidas, como se ao poeta coubesse uma alquimia de materiais que no fim evaporam. Assim, a escrita de Fiama celebra o aparecimento das imagens enquanto toma profunda consciência da sua ruína.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem; representação; poesia portuguesa; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão.

### ABSTRACT:

The article navigates through the poetry of Fiama Hasse Pais Brandão sometimes by approaching the poems as examples and other times by doing a close reading. The works of the author of *Morfismos* elaborates on the concept of image – a *topos* where expressiveness unfolds – as a means to understand reality. In so being, image is not only the material with which fragments of a poem can be made, but rather the method through which her themes appear. Many of Fiama's poems are self-reflective and can fundament how images are reflected as myriads as they are grown and inscribed by her. This study also exemplifies the moments when verses end up corroding, converging and merging images, which only appear in a distorted fashion. It is as though the poet was an alchemic dealing with materials that are doomed to evaporate. Thus, Fiama's writing celebrates the appearance of images while becoming profoundly conscious of their ruin.

**KEYWORDS:** Image; representation; Portuguese poetry; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como pesquisadora visitante na Universidade de Lisboa, desenvolveu estudo no espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian com projeto no campo das relações interartes. Atua como revisora de texto, tradutora e professora. E-mail: [fernandadrummond@gmail.com](mailto:fernandadrummond@gmail.com).

A Gastão Cruz, sem o qual este texto não seria possível.

Diversos pensadores debruçaram-se em esmiuçar o “enigma das imagens”. Didi-Huberman, por exemplo, no seu *Imagens, apesar de tudo*, afirma que é preciso tentar dar conta delas: “Apesar da nossa própria incapacidade de saber olhar para elas como elas mereceriam, apesar de nosso mundo repleto (...) de mercadoria imaginária” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15). Já Carlos Ceia, professor e crítico literário português, em seu compêndio eletrônico de termos literários, sugere-nos algumas acepções cruzadas pela teoria literária: as ideias de representação, a associação de realidades díspares no tempo e espaço, um “conceito associado à visualidade”, que, não obstante, pode estar vinculada a “uma visão cultural e política do mundo” (CEIA, 2009 [imagem]). Ademais, há aquelas concepções estritamente retóricas, mais conectadas a figuras de linguagem, como a metáfora e a comparação.

Embora não possamos restringi-la a conceitos da ordem dos procedimentos filosóficos ou filológicos, pensar a imagem é estrutural para a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. Procuramos aqui entender a maneira com que Fiama trata a poesia como espaço de reflexão sobre o uso da imagem literária. Grande parte de sua produção poética tem dicção teórica, sendo sua abordagem, simultaneamente, um método de conhecimento e de apreensão da realidade. Não à toa, Fiama nomeia uma de suas “Poéticas”<sup>2</sup> de “Teoria da realidade, tratando-a por tu”. Parte da seção final de *Cenas vivas*, livro do ano 2000, este poema se fia na ideia de que as leituras de mundo são imagéticas. As “Poéticas” de Fiama Hasse Pais Brandão não se reduzem, no entanto, ao *corpus* dessa seção de poemas em específico, mas podem ser alargadas a um certo grupo de poemas que refletem a condição metalinguística da escrita de Fiama Hasse Pais Brandão, tais como: “Área Branca 17” (“Depois de tantos séculos posso afirmar/ que a escrita é uma escravidão dura”), “Pungente o verde” (“Cinjo-me à linha que de coisas/ entre coisas parte”) e “Canto da imagem” (“nos olhos do poeta/ cada coisa reproduziu a imagem inumeradamente”).

Tanto quanto seja lícito inventá-la, uma ideia de teoria das imagens se torna tão possível quanto o estabelecimento da “Teoria da realidade”. A teoria das imagens é um postulado que se liga, por um lado, a determinadas visões do pensamento contemporâneo que abordam o conceito, como em Benjamin e Didi-Huberman, e, por outro, a versos concretos de seus poemas, a exemplo da abertura da sua obra poética: “Água significa ave” (BRANDÃO, 2006, p. 15), que podem ser desdobrados em metateorias. Mas não é que uma conceituação de caráter definitivo

---

2 A última seção de *Cenas vivas*, seu penúltimo livro, seguido apenas pela *plaque* *A Matéria Simples*, publicada em 2004, é intitulada “Poética”, numa espécie de acordo final com a sua derradeira visão do que é poesia. Trata-se de longos poemas em que a autora concentra reflexões metapoéticas, o que é característico da sua obra, mas nesse contexto adquirem caráter exemplar, especialmente na síntese que faz da imagem em “Sumário Lírico”.

sobre a imagem aconteça. Mesmo nos casos em que a palavra não aparece em determinado poema, a leitura de grande parte da sua poesia, de cariz autorreflexivo, permite ao leitor ver a centralidade da imagética nessa obra.

Assim, conceito de imagem literária não só é o material de que se compõe a poesia, mas se transforma na lente, no método a partir do qual os temas se desdobram. A repetição de imagens específicas, como sintomas da cultura em que se inserem, nos permite alcançar uma espécie de história literária das imagens, como o que é visto no poema que mencionamos, “Teoria da Realidade, tratando-a por tu”:

Três são as palavras comigo –  
a flosa, o mar, e tu. Estou  
ou sou debaixo do fascínio  
deste tríplice tudo. (...)  
E com as três palavras posso  
ouvir essa poderosa voz,  
que era, além um poeta,  
depois de, como eu, ter bebido  
o leite da palavra. Foi o mar.

Foi o mar, ó mar salgado,  
e quantas das águas serão  
as lágrimas de Portugal. (...)  
(BRANDÃO, 2006, p. 695)

Em “Área Branca 17”, por exemplo, Fiama diz – “escrevo como um animal/ mas com menor precisão alucinatória” – ligando a escrita à alucinação, o que também aparecerá na vacilação das imagens em “Pungente o verde”. Nesse sentido, a imagem é uma visão que favorece a antevisão:

as formas  
em que retêm as ondas  
vivas a pupila  
que no acto excede o seu volume  
e é algo que à tona de água vem verter a imagem  
na sua origem turva, definida.  
(BRANDÃO, 2006, p. 91)

A cena de uma pupila dilatada, invadida pela imagem, é aqui explicitada numa espécie de visão dupla, ou, se quisermos, metáfora da visão alucinatória: o espelho d’água reflete a imagem, devolvida primeiro turva, depois adquirindo mais definição, conforme a pupila “excede o seu volume” e se concentra na figura espelhada. O poeta então descreve as formas concedidas pelas ondas de um rio.

Sendo assim, aqui a imagem aparece, por exemplo, a partir do emprego de técnicas tomadas de empréstimo do Barroco e do Surrealismo, como o quiasma, o oxímoro (“turva, definida”), o hipérbato (as formas/ em que retêm as ondas/ vivas) e o fluxo contínuo que

aglutina imagens díspares. A visão “vertida” da imagem é orgânica no texto de Fiana na medida em que ele busca um paradoxo expressivo, tornando o reflexo imagético (o reflexo físico das imagens na água) a inversão de termos na linguagem. Igualmente, nota-se o emprego de “imagem” ligado à impossibilidade de fixação do real, concomitante às ideias de “grafia” ou “grafismo”, presentes de forma decisiva desde o início da sua obra.

Na projeção de uma cascata de imagens sobre imagens, há um conjunto coeso de intuição e realização – que traz para o poema o caráter alucinatorio, elogio da visão imaginativa – numa escrita que ensaia, que é composta de tentativa e erro. O texto de Fiana é enriquecido com formas de escrita que se desenvolvem a partir de um cânone elencado por ela, tornando-se herdeira desta tradição. Desse modo, aparecem Heine, Blake, Keats, Leopardi, Camões, Cesário e outros interlocutores no cume de um “momento único”, a maneira que Fiana encontra para denominar a tradição, nesse mesmo poema.

Sobre a colina tradicional, sendo a tradição um único  
momento, estou na mesma situação de Blake e na situação  
de mim mesma quando ouvia o infinito no grito das crianças  
(BRANDÃO, 2006, p. 192)

A descrição da imagem é, assim, um gesto que pressupõe a tradição, os antecessores deste poeta. É o lugar por excelência de questionamento, de modo que pensar poesia equivale a elaborar meios de apreender, multiplicar e distorcer o real. Por um lado, equalizar poesia e imagem fragiliza as especificidades das duas, por outro, imagem parece um recurso totalizante na composição de poemas. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, desenvolve algumas concepções que particularizam a função da imagem no texto literário. Definindo o conceito como um produto do imaginário – na mesma vertente de Bachelard, que lidava com o imaginário da própria natureza –, Paz afirma que a imagem é “figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. (...) Cada imagem – ou cada poema feito de imagem contém muitos significados opostos ou díspares, que (...) reconcilia sem suprimir” (PAZ, 2012, p. 104).

As noções de imagem se acumulam inclusive na prosa de Fiana. Talvez encontrem uma origem biográfica em *Sob o olhar de Medeia*, seu único romance: “A filosofia e a virtude cívica começam a surgir, são induzidas pelos afectos da infância. Começava então a pensar na teoria das imagens, e começava a aperceber-se de uma só memória de si” (BRANDÃO, 1995, p. 67). O romance, então, torna bastante legível este acúmulo de afetos, que, junto com o contato com a filosofia e o conhecimento disciplinar, forma um conjunto de símbolos com que consegue dar contorno à sua própria personalidade (obter “uma só memória de si”).

Para Fiana, em toda presentificação há a consciência da imagem, segundo Joana Matos Frias (2011), sendo um lugar de exercício do seu estar-no-mundo – a “virtude cívica”. Se entendida como um desdobramento do “valor retórico e [do] efeito estético da comparação”,

apenas, a reflexão metaimagética já seria rica, mas, segundo Frias, na poesia de Fiama “se fixa uma dobradiça entre a memória plástica e a escrita” (FRIAS, 2011, p. 94), numa posição sempre intervalar entre a palavra e a visualidade. Falar de imagem, estando ela ligada à visualidade e não só, passa pela inevitabilidade de se referir ao real. O poeta é atravessado pela obrigação de lidar com ele, da mesma forma com que um fotógrafo tem de lidar com a paisagem. Algumas vezes a sua função é registrar, como em “Natureza morta com louvadeus”:

[...] Alguém pegou  
 no volúvel alado corpo morto  
 [...]
 e o atirou para qualquer arbusto raro  
 que o poeta ainda pôde fotografar.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 487)

A teoria da imagem aparece como um método de entender a poesia como a ligação da imagem plástica à escrita. Usar a figura de linguagem da comparação causa torções onde a metáfora não pode operar, porque – ainda de acordo com Frias – a metáfora tem um compromisso com um “*rigor evocativo*”, em que as composições de Fiama se apoiariam para criar uma “dobradiça entre a memória plástica e a escrita” (FRIAS, 2011, p. 94). Fiama enxerga a materialidade que inspira a sua escrita como “nuvens de enxames de sentidos, verbos/ sobre o nevoeiro da minha memória plástica”, dirá em “Tão nítido o colorido” (BRANDÃO, 2006, p. 244). Cria um jogo de foco e desfoque que se dá entre a ininteligibilidade da palavra e o excesso das imagens, o qual provoca um nevoeiro e põe a cena mais próxima mais nítida.

No entanto, de acordo com Fernando Cabral Martins,<sup>3</sup> é preciso fazer uma diferenciação entre os estatutos dos conceitos ligados à imagem literária: como a imagem se distingue da metáfora e da comparação. Por um lado, a comparação usualmente carrega a palavra “como” (dirá o poema sobre a padeira de Aljubarrota: “Está sobre a mesa e repousa/ o pão/ *como* uma arma de amor/ em repouso” (BRANDÃO, 2006, p. 32, grifo meu), numa ligação comparativa entre imagem do pão e da arma). Por sua vez, a metáfora não tem um dos termos: falta-lhe ou o termo de comparação ou a coisa comparada: dizer “água significa ave” não é o mesmo que inferir que “água é *como* ave”.

Por último, a imagem é constituída, segundo o crítico, pela união entre as duas instâncias, da metáfora e da comparação, causando uma interseção que aponta para a simultaneidade entre os termos. Água e ave são, em “Grafia 1”, indissociáveis, em seu sentido conjunto.

Talvez a maneira mais rica e primária de entender o que para Fiama significa a imagem literária esteja na releitura do poema de abertura de sua obra poética. É, talvez, a mais importante

3 “Pierre Reverdy (...) faz a afirmação fundamental da imagem enquanto dissociada do processo da comparação e da metáfora, que são tropos por semelhança, consistindo antes numa aproximação numa aproximação de ‘realidades distantes’ que nenhuma semelhança une” (MARTINS, 2000, p. 211-212. Grifos meus).

reflexão sobre o assunto dada na obra, sendo fundamental observar a oscilação de sentidos que sustenta “Grafia 1”, cujos versos finais apontam, com Bachelard, para o movimento de ou derrubada ou desmoronamento:

Água significa ave  
se  
a sílaba é uma pedra álgida  
sobre o equilíbrio dos olhos  
se  
as palavras são densas de sangue  
e despem objectos  
se  
o tamanho deste vento é um triângulo na água  
o tamanho da ave é um rio demorado  
onde  
as mãos derrubam arestas  
a palavra principia  
(BRANDÃO, 2006, p. 15)

Nesse poema, incontornável quando se trata da obra poética de Fiama, o que chamo de oscilação de sentidos pode corresponder àquilo que Octavio Paz consideraria uma orbitação dos signos. A fixação da imagem da água como inaugural, junto à de ave, o reino animal cruzando o ambiente espacial do ar. Ou seja, no vocabulário do autor de *Signos em rotação*, se os signos se deslocam, passam a ser outros, numa sideração espacial conjunta. Primeiro, as palavras obedecem a um centro gravitacional, com um significado determinado, porém, ao grafá-las em poema, uma vez que se deslocam dos seus significados habituais, passam a siderar, a orbitar junto a outros signos. O que se sublinha é a relação entre essas palavras, a disposição possível entre “água” e “ave”, “sílabas” e “pedra”, palavra e objeto. Na interação dos centros gravitacionais representados por elas, as palavras são reconsideradas, despidas de seus hábitos.

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade. Na ordem (...) do poema, (...) as festas públicas e os ritos privados (...) eram manifestações do ritmo cósmico. Depois, a imagem do mundo ampliou-se: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico converteu-se em sucessão linear, interminável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. (...) Mudou a imagem do universo e mudou a ideia que o homem fazia de si mesmo.  
(PAZ, 1972, p. 101)

Nessa sideração constelar, a ruptura nessa ordem cósmica obrigou à criação de outras imagens, à reconsideração de quais são as novas relações possíveis entre as palavras, que possam corresponder à nova visão que o homem tem de si. A imagem não é cíclica, rítmica,

mas é rompida, descontínua, “derrubada”. Os signos não se mostram consecutivos no discurso, apontando para a linearidade, mas *oscilam*. A imagem rompe a lógica da metáfora, já que “água” não é *como* “ave”, mas significa, ou seja, é signo, e sendo signo pode oscilar. Realizando a sintaxe do moderno, “Grafia 1” desordena os signos, e ao fazê-lo, exerce a liberdade, organizando as palavras em novas sinapses.

Em primeiro lugar, a imagem se apresenta como um modo de ver aquilo que é apreendido pelos olhos e outras categorias sensíveis, depois se transformado em linguagem verbal, ou seja, na “conversão do visível em nomes e dos nomes em imagens”, como apontou Gastão Cruz (CRUZ, 2008: 295). Em segundo lugar, a orbitação de signos dispostos contra a ordem representacional gera sobreposições imagéticas de dois tipos. A primeira sobreposição é uma associação de ideias vinda de um processo onírico, de acordo com que nos aponta Luís Miguel Nava, numa referência a *Área branca* que pode se estender ao *corpus* que aqui se levantou:

Frequentes são, neste contexto, referências a “imagens” e a “visões”. (...) no próprio processo de homologação da poesia com o que apreendemos através da vista, (...) se está a fazer ir pelos ares a imposição desses sentidos [visuais]; levar o poema a ter as características da que é a mais analógica das artes é, já por si, uma atitude que se entende apenas no contexto dum processo onírico ou fantástico.

(NAVA, 1985, p. 224)

Apesar da aproximação entre imagem e (ante)visão feita por Nava ao interpretar *Área branca*, lembre-se que a visão, em Fiamma, não quer dizer alucinação surrealizante, mas um exercício que exige uma detida reflexão, ao pôr em causa uma fronteira entre a visão literal e a metafórica. Pega-se de empréstimo um método “animalesco”<sup>4</sup> para questionar a representação. A outra sobreposição imagética está no jogo linguístico e mimético, que opera a desconfiância na realidade do nome, ou seja: na impossibilidade de o nome dar a ver a realidade.

Finalmente, através da tomada de posição de Fiamma como leitora, fica claro que a poeta herda uma tradição – Clássica, Romântica e Moderna – para quem a poesia é a arte da imagem – apareça essa imagem sobreposta ou em alternância às outras. Nessa medida, o elo que se proporciona entre uma e outra imagem é uma aproximação mediada pelo desejo, vinculado inelutavelmente à falta. Interessa à poeta sublinhar a sua proliferação, “a articulação das imagens, a tensão que as organiza” (MARTELO, 2012, p. 40).

A aparição imagem também obriga ao fenômeno da distorção: ver é sentir algo que nos escapa, como nos esclarece Benjamin ao forjar o conceito de aura. Em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Benjamin define aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta a sua sombra sobre nós, significa

4 Recorde-se dos versos já citados: “Escrevo como um animal/ mas com menor perfeição alucinatória”, de “Área branca 17”.

respirar a aura dessas montanhas, desse galho”, explicitando no seu exemplo um fenômeno de distorção das imagens por meio da sombra. O autor ainda complementa: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução (...) e a imagem” (BENJAMIN, 1984, p. 170). Com isso, sugere que, na reprodução material da arte, o objeto reproduzido, ao perder a sua aura, cai num vazio.

Ao nomear, o poeta não exclui a ausência. À concretude da imagem, portanto, está subjacente a incompletude do nome: ele nem refaz uma aliança entre o nome e a coisa, nem consegue tornar a imagem mais vaga. Como aponta Rosa Maria Martelo, “esse fundo de visão traduz-se em iconofilia (num fazer imagem), mas não exclui uma certa vaguidade do ponto de vista da concreção imagética, e, portanto, alguma iconofobia (um desfazer da imagem)” (MARTELO, 2012, p. 35). Assim, a imagem é a presença de uma figura fantasmagórica/fantasiada (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34-35), e a consciência da ruína de sua concretização. Para evidenciar esse processo na poesia de Fiama, deve-se observar que a imagem assume um estatuto corrosivo – depois de aparecerem no poema, a partir de uma visão que aos poucos se define, passam a desaparecer.

De acordo com o historiador da arte Georges Didi-Huberman, desde a Idade Média “os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Assim, o vestígio resguardaria algo dentro daquilo que se apresenta diante de nós, um “*traço de uma semelhança perdida*, arruinada”. Imagem e ruína continuam inexoravelmente ligadas, de tal maneira que, em Fiama, como se demonstra no poema de *(Este) rosto*, uma imagem interativa é com tamanha insistência revisitada pela memória, que satura, vira eco, corrói-se:

A luz ou realidade exerce o seu fascínio:  
cinjo-me à linha que de coisas entre coisas parte,  
as conduz ao ponto corrosivo da imagem. Sinto-me  
atenta, e vibra a minha face já defronte  
da foz que da água o curso, doce,  
salino liquefaz.  
(BRANDÃO, 2006, p. 91)

1. Imiscuída em um ponto de corrosão, uma e outra imagem (luz x realidade) fundem-se, como as águas da foz de um rio (doce) ao desaguardarem no mar. O curso, desta vez salino, da água liquefaz o curso menor, em uma única imagem. Como se fosse possível tornar líquido algo que já era liquefeito. Essas sobreposições de fluxos de água não se resolvem num indiferenciado total, mas tornam possível uma combinação química que complexifica a natureza da imagem. A foz encampa o rio como se a mistura de águas tivesse seu próprio ponto de corrosão. Adiante, diz Fiama sobre o curso d’água: “Como / as mistura? Quanto dura impreciso /o seu contorno? Onde o corrompem/ limos, fios visíveis?” (BRANDÃO, 2006, p. 91)



2. Vê-se que a imagem pode chegar a um ponto corrosivo, como se se tratasse de uma língua elástica que pode pôr em causa sua própria materialidade. Como consequência, o sentido ganha corpo, mas a inteligibilidade se abala. Interessa entender o destino de dois aspectos no poema: por um lado, há uma imprecisão de contornos, vai-se da imagem à não imagem, num curso que se desfaz em outro. Por outro lado, elementos visíveis, concretos, embora finos como pequenos fios de líquens e limos, corrompem o curso do rio, alterando-o. Trata-se de um poema que desconfia ou recusa o poder de representação das palavras, ao passo que se apega à representação visual que tenta fixar o fenômeno. Talvez a análise que Luís Miguel Naval faz de *Área branca* corrobore com a hipótese quando ele afirma que:

3. A luz, o espaço, a visão, a perspectiva, todos esses termos são (...) susceptíveis dum emprego metafórico, possuem todos eles um sentido literal e um sentido figurado, entre os quais, como veremos, em *Área Branca*, é precisamente posta em causa a existência de qualquer demarcação. O primeiro implicaria uma fidelidade ao objecto, uma identificação entre a verdade e o sentido; o segundo uma representação convencional que garantisse a integridade do objecto, ao qual por isso poderíamos fazer corresponder também um termo literal.  
(NAVA, 2004, p. 220)

4. Quando Fiama dá a ver, ironicamente, o sentido bio-bibliográfico de seus textos, implicando neles a verdade literal (como na reavaliação do verso de abertura da obra, “Água significa ave”, em “Quod nihil scitur”, bem como em “A minha vida, a mais hermética”)<sup>5</sup>, a questão é que haja, a um só tempo, um sentido literal e outro metafórico para aqueles versos, como diz Nava. Para que se ponha em ação, concomitantemente, o sentido literal e figurado, ela precisa dizer que trabalha no registro da ficção, admitindo assim uma desarticulação entre palavra e verdade, reivindicando à ficção os seus múltiplos sentidos. A representação, na medida em que pode rearticular a verdade de diferentes maneiras, gera outros sentidos à vida experimentada, a “este rosto” bio-bibliográfico, de modo que não haja oposição entre a natureza do ser biográfico com uma história e a cultura de que se vale para escrever seus textos.

5. Seja evocando a intertextualidade, enquanto testemunho lido dos poetas que a antecederam, seja teorizando o contexto literário em que se insere, a vertente autorreflexiva da poesia de Fiama, que ocupa uma enorme parte da sua produção poética, nos dá uma visão ampla daquilo que entende por imagem. Reiteramos as palavras do poema “Sumário Lírico”, da *opus magna Cenas Vivas*: “reescrevo a mim mesma sem alternativa”. Nesse sentido, os poemas brandonianos serão na maioria das vezes autorreflexivos, já que têm como centro de discussão este desdobrar de si mesma pela escrita. Poderíamos arriscar, enfim, que além de rescrever a si própria também se desdobra nos outros, sem alternativa, porque já é parte de uma longa tradição que perscruta, de modo inesgotável, a imagem.

---

5 “esse sistema simbólico/ inclui os gritos, com mais numerosas referências.// Tudo o que disse com literalidade deverá parecer,/ agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética” (BRANDÃO, 2006: 192).

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, F. H. P. *Sob o olhar de Medeia*. Lisboa: Relógio d'água, 1995.
- BRANDÃO, F. H. P. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CEIA, C. et al. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagem> [consulta em 17/06/2022].
- CRUZ, G. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- CRUZ, G. *A vida da poesia – Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRIAS, J. M. Às vezes as coisas dentro de nós – figuras inconsúteis no teatro da memória de Fiama. *Revista Pessoa – revista de ideias*, número 2, março 2011.
- MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARTINS, F. C. *O trabalho das imagens*. Lisboa: Aríon, 2000.
- NAVA, L. M. Os poemas em branco de Fiama Hasse Pais Brandão. *Ensaio Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 218-225.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.