



DO ESPELHO AO OHTËJSE: FIAMA, A PALAVRA REFLECTE A OUTRA PALAVRA

Joana Matos Frias¹

RESUMO

Estabelecendo um vínculo assumido com a célebre expressão de W. B. Yeats “mirror turn lamp” (1936), que esteve na origem do título do não menos célebre ensaio de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1960), dedicado à teoria poética do Romantismo, este ensaio parte da leitura de dois versos de Fiama Hasse Pais Brandão para uma tentativa de sistematização do discurso metapoético daquela que é uma das escritoras mais auto-conscientes da literatura portuguesa do século XX. Neste sentido, procura-se reconstituir e problematizar esse discurso dando especial destaque à obra em que esses versos se inscrevem, *Área branca* (1978), uma vez que este livro representa, na totalidade da produção da autora mas também no campo mais alargado da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, um lugar de transmutação qualitativa das grandes questões poetológicas que têm atravessado a criação poética moderna e contemporânea, pelo menos desde o Romantismo tão caro a Fiama – linguagem e representação, palavra e imagem, memória e imaginação, identidade e alteridade, metatexto e hipertexto, a tradição e o talento individual –, e que na sua obra foram objecto de uma síntese dialéctica de invulgar trepidação reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; espelho; imagem; auto-reflexividade; representação.

¹ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: joanamfrias@gmail.com.

Recebido em: 23/05/2018

Aceito em: 26/06/2018



A revista *Diadorim* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

ABSTRACT

By establishing a link with W.B. Yeats' famous phrase "mirror turn lamp" (1936), which was the origin of the title of M. H. Abrams' well-known book, *The Mirror and the Lamp* (1960) devoted to the poetic theory of Romanticism, this essay tries to read two verses by Fiama Hasse Pais Brandão, in order to attempt to systematize the metapoetic discourse of one of the most self-conscious writers of twentieth-century Portuguese literature. The aim is to reconstitute and problematize this discourse, giving special emphasis to the book in which these verses are inscribed, *Área Branca* (1978), since it represents, in all the production of the author but also in the wider field of Portuguese poetry of the second half of the twentieth century, a place of qualitative transmutation of the great poetological questions that have attracted modern and contemporary poetic creation, at least since Romanticism - language and representation, word and image, memory and imagination, identity and alterity, metatext and hypertext, tradition and individual talent -, and that in her work were the object of a dialectical synthesis of unusual reflexive trepidation.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão; mirror; image; self-reflexivity; representation.

*The words are only speculation
(From the Latin speculum, mirror)*

John Ashbery, "Self-Portrait in a Convex Mirror"

Partamos de duas premissas metodológicas e críticas, que à partida se complementam, mas que não deixam de introduzir este ensaio enquanto enunciação assumida de uma aporia:

1. como apontava António Guerreiro em 1989, "uma das chaves para ler" a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão "é a aceitação de que, na sua opacidade, ela é de uma transparência absoluta: Porque tudo está nela, inclusivamente a explicitação dos princípios a partir dos quais se elabora. (...) O que resulta, então, é uma arte poética das mais interessantes e acabadas da actual poesia portuguesa, que nos faz remontar, por vezes, à romântica no modo como torna impraticável toda a diferença entre a 'palavra pensante' e a palavra poética" (GUERREIRO, 1989);

– mas –

2. como sublinhou Rosa Maria Martelo cerca de vinte anos depois destas considerações, reiterando a observação de que Fiama entende a sua obra "como condição e materialização de uma aventura de pensamento", mas também "como simultâneo registo e narrativa dos passos dessa aventura", esta arte poética apresenta-se, porém, como "um pensamento em processo", "uma sucessão de experimentações" que tornam a escrita de Fiama "não-linear, feita de trajectos que não temem a contradição nem a reavaliação"

(MARTELO, 2011: 26, 28). É nesta qualidade assumidamente hesitante e inacabada que começa o problema da leitura da poesia de Fiama, a dificuldade de interpretação da sua poética e, portanto, o grande desafio para o trabalho crítico. E é a própria Fiama que o assume com indisfarçada ironia, em *Melómana*, de 1978:

Louca pelo calor dobarranco
 quesei da teoria do verso
 a não ser nada?
 (251)²

Se a apreciação de António Guerreiro vem inscrever o trabalho poético de Fiama no pendor auto-reflexivo que marca caracteristicamente a arte e a literatura modernas desde o Romantismo germânico (cf. SCHAEFFER, 2002: *passim*) – ou, se preferirmos e de acordo com Foucault, desde a estética Barroca –, a verdade é que as palavras de Rosa Maria Martelo nos apontam o caminho daquela que será, porventura, uma das razões da assunção da singularidade desta autora no âmbito muito lato e generalizado das tendências metapoéticas da poesia moderna e contemporânea: é que o autor implicado que na obra de Fiama se apresenta com o seu projecto criador não é, como de certa forma sugeriria o conceito proposto por Wayne Booth, uma entidade abstracta por quem o tempo não passa. Trata-se, sim, de um autor implicado cuja “intencionalidade textual” (cf. CORNEA, 2002: *passim*) se manifesta na sua temporalidade, na sua historicidade, quer dizer, na sua variação imanente. O que de imediato nos conduz à primeiríssima camada de sentido do espelho tantas vezes convocado na *Obra breve* da autora, e perfeitamente sintetizada em dois versos de *Ámago I (Nova arte)*, de 1982:

(...) um espelho para reproduzir
 as mutações da vida.
 (391)

O espelho de Fiama seria assim o retrato de Dorian Gray, embora não seja certo que Fiama possa ser Dorian Gray. O que é certo é que, com base neste projecto enunciado no âmago da obra, facilmente compreendemos que a poética da autora só possa ser equacionada a partir de um princípio dialéctico que assuma o tempo como devir, como coexistência e unidade do ser e do não-ser em permanente processo dinâmico, e o movimento da escrita como a própria contradição manifesta, constituinte da totalidade e lei fundamental de toda a obra (não esqueçamos que Hegel é referido em “Canais ferroviários”, de *Era*: 156). Por isso Heraclito atravessa todos os versos desde muito cedo: com ele Fiama dá início a uma travessia que poderia culminar, porventura, nas conhecidas palavras de Jorge Luis Borges, “O tempo é um rio que me arrebatava,

2 Todas as referências de paginação entre parêntesis remetem para Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

mas eu sou o rio” (BORGES, 1989: 187).³ Eis-nos assim perante Narciso na leitura barroca de Genette, segundo a qual no mito se casariam dois motivos, o do Reflexo e o da Fuga: “Poderei recuperar o corpo / caído no fundo de água / por momentos?”, pergunta Fiama em *Entre os âmagos*.

Se, como lembra Genette, o reflexo de Narciso é sempre uma imagem em fuga, pois a água, mesmo estagnada, ondula, e a imagem de Narciso ondula com ela, animando as suas formas numa mímica sem objecto (GENETTE, 1966: 21) – pensemos nas “imagens mistas” que se criam nos versos de *Era*, “pois novamente a água oscila no jarro biselado” (157) –, quando a imagem de Narciso se dá a ver nas águas do rio, a ondulação converte-se em “imagem da água corrente que decide / o meu olhar que vê” (91), e o reflexo – gerador de “rugas na água” (125) – em “imagem provisória” (186) ou em “deriva das imagens pelo mundo” (623). Ora, em última instância, esta “deriva”, raiz da “profusão” das sombras ou dos reflexos, estará reversivelmente na origem da profusão da própria superfície especular, como se pode ler na composição “Parte da linha”, de *Ámago I (Nova arte)*:

A água sobrepõe a água na água. Uma ruga
quanto basta para a atenção passar. Folhas navegam
através da superfície quádrupla. Um outro
espelho na água para ser
água quatro vezes.
(419)

Quer dizer: a “mímica sem objecto” de que fala Genette é, em rigor, não uma mímica sem objecto mas uma mímica multiplicante e desfigurante do objecto (sobretudo quando o objecto da mímica é o sujeito dela), que nos dá a ver em primeiro plano, como no poema “Espelhos” de *Visões mínimas*, pouco mais do que o próprio movimento da desfiguração:

Nenhum silêncio era a sùmula da luz
e na extensa bacia de água
o que das árvores se via
era a oscilação somente.
(204)

Talvez seja o momento indicado para questionarmos se quando, em *A República*, Sócrates propõe que ao “andarmos com um espelho representaremos da mesma forma” que os imitadores (PLATÃO, 1993: 458), pelo que a imitação “não é difícil (...) e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado”, pois “em

3 Na versão de Fiama: “Morosamente correm / água e tempo. Fácil é / metaforizar o tempo / por dados da Natureza” (507).

breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas” (*idem*: 454), o que concluiria o porta-voz de Platão (e Fiana regressa diversas vezes à caverna platônica, como em “Novas aventuras na caverna platônica”, 645) na presença de uma superfície reflectora ondulante, isto é, o que concluiria Sócrates se andasse por todo o lado com um espelho esférico, côncavo ou convexo, como os que pontuam a história da arte de forma decisiva desde Van Eyck, do Parmigianino e de Velasquez, até aos espelhos mágicos de M. C. Escher ou ao magnífico “feijão” de Anish Kapoor, plantado no coração da cidade de Chicago.⁴

Ora, de certa forma, não é possível entender a recorrência do motivo especular na poesia de Fiana fora deste enquadramento óptico em que o reflexo em causa implica sempre, não uma reprodução mecanizada, passiva e estática do mundo e do sujeito (perspectiva dogmática subjacente às considerações de Sócrates, cujo remate inevitável é a constatação de que a imitação perfeita deixará de ser uma imitação para passar a ser a própria coisa), mas sim uma anamorfose desse mundo e desse sujeito, que se apresenta como princípio estruturante de toda a representação poética: “A arte utiliza a simetria como uma ordem imposta à fuga / por cada indivíduo no centro das suas irradiações dispersas”, medita Fiana no poema “Abismo urbano” (224). O que parece fazer ainda mais sentido se atentarmos que, como analisou detalhadamente Marguerite Iknayan no seu estudo *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*, os românticos franceses usaram o prisma ou o espelho côncavo – mais do que

4 O próprio Leonardo assimila o espírito do pintor a um espelho, aconselhando ainda o artista a pegar num espelho e fazer reflectir-se aí o modelo, para comparar o reflexo com a pintura, e examinar bem se as duas imagens do objecto se assemelham, sempre que quiser verificar se o seu quadro está conforme o objecto que representa (Da Vinci, 1964: 43). Louis Marin, comentando o pendor especular da criação pictórica, evoca a descrição de Félibien, em *Songe de Philomathe*, da origem da pintura a partir dos reflexos das coisas nas águas dos rios, para sustentar que a arte pictórica “encontra o seu paradigma alegórico no reflexo das coisas no espelho das águas”, porque “a sua condição de inteligibilidade e de beleza” reside “numa reflexão originária do mundo visível sobre si mesmo”. A arte de pintar, conclui, repetiria então essa artificialidade da Natureza, “mas superando a sua deficiência própria que é da ordem do tempo, pois as imagens que flutuam à superfície das ondas são perfeitas mas efémeras” (Marin, 1988: 25; para uma análise do lugar central do espelho nas teorias pictóricas, cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, e A. Minazzoli, *La Première Ombre: Réflexion sur le Miroir et la Pensée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990). Isabel M. Dias chamou a atenção para a importância desta problemática na reflexão fenomenológica de Merleau-Ponty aplicada ao campo artístico: “A referência à pintura holandesa e à introdução de espelhos no espaço pictural (Van Eyck, por exemplo) não é certamente arbitrária. Tal significa que, nesta pintura, há uma autogfiguração da própria pintura, que é gênese ou reflexividade. O espelho dentro do quadro é um espelho que não reenvia apenas ao olho redondo do pintor, também ele reflexo e espelho, mas reenvia à reflexividade ontogenética da pintura. Assim poderia procurar-se, nos próprios quadros, uma ‘filosofia figurada da visão’ e como que a sua iconografia. O espelho é para Merleau-Ponty o olhar pré-humano e o emblema do pintor. Olhar pré-humano porque é olhar do visível, que é também espelho. O olhar do espelho traduz a visibilidade disseminada (desantropocentrizada); traduz a visibilidade não humanizada (pré-humana), porque ainda não reflectida no olhar (também espelho) do pintor» (Dias, 1999: 177).

a lanterna dos ingleses – para exprimirem a natureza do acto poético,⁵ assim demonstrando que a sua luta não era anti-referencial, mas apenas anti-mimética (cf. BESSIÈRE 2002: 195), como virá a evidenciar Emile Zola em 1864, ao propor que “o ecrã romântico é um espelho sem aço, claro, ainda que um pouco turvo em certos sítios, e colorido com os sete tons do arco íris. Não só deixa passar as cores, mas ainda lhes dá mais força; por vezes transforma-as e mistura-as. Os contornos também sofrem desvios; as linhas rectas tendem a estilhaçar-se nele, os círculos transformam-se em triângulos. A criação que este Ecrã nos dá é uma criação tumultuosa e activa” (Zola, 1978). É assim o princípio regulador da poesia de Fiama, que de facto em nenhum momento se declara arreigadamente “anti-referencial” ou “anti-expressiva” – juízo aliás que a sua obra não suporta –, tal como exprime o perturbante “Anjo que eu assassino”, de *Polissílabos sobre anjos*:

Só agora experimento espelhar a angústia
numa superfície que reflecte. Não pen-
sei nunca que o Poema fosse permeável.
E só agora me pesa este objecto cor
de pálpebra que me oculta visualmente.
Decifrem-me. Tenho na verdade o corpo dócil.
O verdadeiro equilíbrio do meu corpo prende-se
a fios ténues. Daqui até às hipóteses.
O esquecimento aproxima-se. São os poemas
que me tapam a visão. Com esta espessura
diante de mim eu já não Te vejo. Afasta es-
tas imagens usuais que foram postas
nos meus ombros. A minha liberdade depende
de um acto mágico. Terás de dissolver
este papel. Chamar limpidamente como eu
já ouvi chamares-me. O poema encobre-
-Te. Escrever assim é trespassar-me
até à minha alma dupla no Poema.
(359-360)

O que estes versos vêm confirmar é que em Fiama se preserva sempre o valor da representação e da expressão deformantes, desfigurantes (e do apreço da poeta pela forma falam bem os seus “Morfismos” de estreia), como parecem confirmar os versos de *Área branca*, “Cada ser contém uma forma / e a sua sombra disforme” (325). Por isso a autora pôde confessar, no poema-dedicatória “Aos poetas oitocentistas”, “Mais do que ninguém esses poetas, o bando, me transmitem / a herança do movimento da existência”, mencionando as “imagens vagabundas / que circundam um planeta com um anel de memórias” (225-226), e revisitando assim a “paisa-

5 Veja-se a interpretação de Fiama do motivo tipicamente romântico: “Quem sabe onde colocar as lâmpadas, / para que os olhos enfim vejam / corpos de luz que certamente passam, / vindos desterrados do Universo?” (647).

gem mental do romantismo” já invocada num poema mais antigo (155).

No plano textual, esta vocação intersubjectiva de toda a obra de Fiama (que de certa forma a homenagem aos poetas românticos consuma), deve ser perspectivada como a tradução mais generalizada da natureza especular do seu discurso, como de resto fica devidamente explicitado quando a própria autora declara, no poema em prosa “O meu amor pelos livros”, de *Visões mínimas* (livro que imediatamente antecede *Homenagem à literatura*), “eu escrevo sobre livros lendo-os, reflexo de outros reflexos” (207).⁶ A escolha da palavra “amor” para dar título ao texto não exprime apenas o essencial de uma relação intertextual que se quer afectiva, como ainda denuncia o título de um outro poema, “Texto ao encontro do texto”: trata-se de assumir um face-a-face dos textos próprios e alheios que evidencia a reversibilidade da correlação da “identidade alienante” (o conceito é de Lacan) da autora – “Sei que as minhas palavras neste texto são as tuas [...] / Sei que a tua voz é o meu Rosto”, dissera em *Era* (160) –, autora essa que assim diagnostica a sua passagem por um estádio do espelho em que Narciso se converte em Eros, como o amador na coisa amada no conto “Eva sabia”, de *Contos da imagem*:

Eva sabia que estava a nascer nos olhos dele, mais concretamente nas íris cor de sépia, onde começava a ver a dupla pequena imagem da sua figura e da sua identidade. (...) Eva pensou: É doce estar espelhada nos olhos do amor. (BRANDÃO, 2005: 31)

Adão e Eva e suas dobras (o cisne e o canto, Fiama e os seus “contra-mestres”: cf. 159), parecem apresentar-se como reflexos invertidos de Orfeu e Eurídice (veja-se “Canto de Orfeu”: 587), que no entanto aparecerão em *Entre os âmagos* como o outro lado deste espelho:

É Eurídice o meu outro nome
para a invocação. O poema,
aproveitei-o para ser
por mim comparado ao
olhar de Orfeu.
(444)

Isto é: transforma-se o amador na coisa amada, e a coisa amada mata o amador por virtude de tanto olhar (o que por enquanto nos permite afastar qualquer inclinação para uma leitura pigmaleónica). Mas atentemos na afinação que esta analogia sofre num poema subsequente:

Atravessada por Morte e Eco,
por Princípio e Fim. E hoje
acrescento-lhes uma comparação.
Eu, tal como eu. O poema,

⁶ Lápide e versão, como na leitura de Jorge Fernandes da Silveira a partir do conhecido verso de “O texto de Joan Zorro” (cf. Silveira, 2006).

como o olhar indeterminado
do próprio Orfeu.
(549)

Eis o exemplo emblemático de um movimento que caracteriza toda a obra de Fiama, este trânsito ininterrupto que se estabelece entre a metatextualidade e a metadiscursividade, entre o texto, o intertexto, o discurso e a figura. “Eu, tal como eu” (onde já dissera “Recrio o eu no estado de similitude”: 180), “O poema, / como o olhar indeterminado / do próprio Orfeu”, ou seja: “eu tal como o poema”, “eu tal como Orfeu”. Não é aleatório, nem sequer circunstancial, o apelo à comparação em torno do qual se compõem estes versos, à semelhança dos anteriores. Em Fiama, o tropo que a metáfora, rainha das figuras, historicamente foi destronando – até à sua revitalização por Lautréamont e pelos surrealistas, que Fiama denuncia bem conhecer quando admite, com termos eluardianos, em “Tão nítido o colorido”, “O céu que comparo ao céu já não me inquieta por poder ser / comparado também a azul alaranjado” (244) –, é formante nuclear do discurso poético na sua configuração conotativa, mesmo que a metáfora não deixe de ocupar um assumido lugar de destaque. Mas Fiama sabe, porque é agudíssima a sua consciência retórica, que, no campo das figuras que operam modificações semânticas, “a metáfora metamorfa”, como se pode ler num verso de *Ámago I* (399), isto é, a metáfora transforma um corpo noutra corpo (“e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível, / o que a torna o fundamento de toda a diferença”: 234), ao passo que a comparação “não é o movimento essencial / mas a posição de uma coisa face a face” que assim gera “uma aresta dupla” (181; cf. “Tábua das comparações”: 212). Há assim, no plano discursivo, uma razão barroca na poesia de Fiama em que a correlação texto-mundo e texto-intertexto fundada no princípio da reversibilidade essencial se traduz na metamorfose pela metáfora e na anamorfose pela comparação, ambas potenciando aquela analogia universal por que Baudelaire tanto lutou. Em Fiama, contudo, acrescenta-se uma dobra a esta estratégia figurativa, que desde o primeiro momento de produção ultrapassa os limites da desfiguração semântica, para atingir as camadas lexical, morfológica e grafemática – ou *grafiamática* – da língua: é que quando, em “Grafia 1”, “Água significa ave”, a poeta não modificou simplesmente a composição semântica do signo inicial mas sim a sua imagem acústica, para utilizarmos os termos consagrados por Saussure. Há uma metamorfose do corpo da palavra que se dá a ver e a ouvir (“Também as imagens são sonoras”: 165), não apenas a pensar, inaugurando um percurso poético e poetológico que culminará no livro *Área branca*, de 1978, com especial incidência no poema que contém os versos que deram título a estas considerações:

O silêncio que se transforma lentamente
em pancadas de unhas. Postigos que estalam
onde há rostos, antes de escadas. Casa
com um núcleo faiscante. Oleados cheios de rosas.
Alguém dentro da caixa de alabastro.
Não afirmem que o poema é um sonho.

Encerra-se a passagem cujo ar circulava
como num leque. Um fruteiro como um cometa.
Nada na experiência diurna é uma hipérbole.
Passa-se certa vez diante de objectos sonhados.
As compoteiras. Os retratos ovais anónimos.
Esta existência conduz-nos coisa a coisa.

Espelho. ^oo_ol_oh_o A palavra reflecte
a outra palavra. Olho os versos que
me habituei a manejar um a um.
Este é um manuscrito. Poisa-se na escrivainha,

Sinais de Vida • 337

Figura 1

(...)

Profusão de reflexos. Cristaleiras de nácar
onde soa o fragor de estilhaços que
empurro com o aparo. Pérolas que rolam
como letras curvas, o que me demonstra que as letras

rolam. (...)

(...)

As letras vêem como os cegos que vêem.

Se o palíndromo é a figura metaplasmiática mais representativa da possibilidade especular da linguagem verbal, a ponto de ser descrito como uma operação em que o enunciado parece ter um espelho no meio, aqui Fiama converte essa possibilidade numa execução gráfica que ultrapassa os limites da permutação morfológica, desencadeando um jogo figurativo cuja significação depende, exclusivamente, da imagem espelhada da palavra “espelho”, o que consuma o poema, e com ele o verso, enquanto “campo de visão” (190),⁷ “como um desenho” (305). Enorme tentação: ler este verso à luz de Gertrude Stein, “a rose is a rose is a rose”, ou da sua recomposição concretista por Augusto de Campos. Mas, contrariando o ensinamento de Oscar Wilde segundo o qual o melhor remédio para a tentação é ceder-lhe, não nos deixemos cair em tentação. Para Fiama, uma rosa não é uma rosa, nem mesmo ao nível do autotelismo linguístico e poético que enforma as palavras de Gertrude Stein (em *Entre os âmagos*, dirá: “Esta rosa entra na rosa. / E

7 Cf. “Ler poesia”: 206.

o vidro absorve as outras / que estão vivas nos reflexos”⁸): para Fiama, poeta da “contra-dicção” (“a unidade / por se dizer *escarpa* e então *água*, que sucedem, contra-dicção”: 129), uma rosa é água é ave é espelho, e o espelho é espelho na medida em que só se dá a ver na inversão da sua própria imagem.⁹

Ainda assim, talvez o essencial deste gesto não esteja no reflexo em si, mas no espelho que Fiama escolheu para reflectir a palavra “espelho”. Porque “a palavra reflecte a outra palavra”, sem dúvida, mas não a partir de um espelho plano. Para que a palavra “espelho” sofra a torsão que efectivamente sofre (a inversão faz-se simultaneamente nos sentidos da horizontalidade e da verticalidade), é preciso que no meio do poema haja um espelho côncavo, esse dispositivo óptico com que o Homem conseguiu exteriorizar e dar visibilidade ao mecanismo cerebral de formação das imagens pela retina. No caso de Fiama, este mecanismo anamórfico, se por um lado vem materializar graficamente o valor que, na sua epistemologia poética, tem a *phanopoeia* enquanto “lançamento de uma imagem visual na retina da mente” (releitura poundiana da imaginação romântica)¹⁰, por outro lado não deixa de ser um micro-manifesto daquilo que, em *Cantos do canto*, a poeta virá a enunciar nos seguintes termos:

Tudo aquilo que está a ser olhado
arruma-se no verso com a ordem
que coloca os seres em relação recíproca
provável mas de evidência falsa.

É próprio da evidência poder ser falsa, sabêmo-lo pelo menos desde Husserl. Ora, a Fiama interessa justamente explorar esta falha essencial, de modo a nivelar os dados da percepção poética e assim indiferenciar o que é da ordem da Natureza e o que é da ordem da Arte. Neste caso, já não resistirei à tentação de seguir Oscar Wilde, que no magnífico “The Decay of Lying” sustentou a possibilidade de a Natureza seguir a Arte, propondo mesmo que as alterações que o clima londrino terá sofrido na sua época se deveriam à influência da pintura impressionista. “Mundo / semelhante a uma obra”, lembrará Fiama em versos de *Homenagem à literatura*, esse mundo em que será possível “Haver frutos / que são reflexos” (*Ámago I*). “Sei que o erro das imagens / é a verdade da realidade”, proclama ainda a Poeta no meio da obra. O que nos faz chegar àquele que será porventura o maior problema que a poesia de Fiama, vendo-se ao espelho, nos coloca e se coloca: como distinguir o objecto do reflexo, o mundo do texto, este rosto desse rosto?

Umberto Eco recusou o estatuto de signo para os reflexos especulares, pois neles: i) o referente não pode estar ausente; ii) a imagem não pode produzir-se *em ausência* do objecto;

8 Cf. ainda “Sincronia 1”: “Todavia a flor múltipla inverteu as palavras” (20).

9 Como “Nem as aves / sendo aves, mas antíteses” (136).

10 Cf. *ABC of Reading*: 37-63.

iii) a imagem especular não pode usar-se para mentir; iv) a imagem especular só se relaciona com o seu conteúdo, através da sua *necessária* relação com o referente; v) não é independente do canal em que se forma; vi) *não pode ser interpretada*, só o objecto a que se refere pode sê-lo (ECO 1984: 202-226; cf. ZUNZUNEGUI 1998: 66). Talvez Eco, o semiologista e não o leitor atento de Borges, não tenha equacionado a possibilidade de, em obras como a de Fiama, o objecto do espelho, o seu referente, ser o próprio espelho, ou de o reflexo poder preceder o objecto (cf. 344). Talvez Eco não tenha podido admitir que há lugares incompatíveis com o nosso pensamento lógico onde, como na poesia de Fiama, o “labirinto do infinito”, nos termos de Leibniz (“As grafografias geram / as imagens plenas do plano infinito”: 405), se origina na multiplicação de reflexos de reflexos que, em última instância, indistinguem imagem e objecto, referência e referente, à semelhança do que M. C. Escher concretizou graficamente.

A verdade é que, nesta obra, todo o espelho verbal é mágico, razão pela qual nela será sempre impossível destrinçar, como no fascinante anel de Moebius, o que é da ordem exterior e o que é da ordem interior (cf. SCHMITZ-EMANS, 2002: *passim*), o que torna inviável a procura de reconstituição de qualquer topologia regulada por princípios euclidianos, pois, como sublinhou Douglas Hofstadter no seu conhecido estudo sobre Gödel, Escher, e Bach, fenómenos como este (*strange loops*) ocorrem sempre que, ao movermo-nos para cima ou para baixo pelos níveis de um qualquer sistema hierárquico, nos encontramos inesperadamente de regresso ao lugar da partida. Talvez por isso Fiama tenha advertido, desde cedo:

Que à medida que os anos e os vocábulo se acumulam

mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas

e que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.
(*Homenagem à literatura*: 234-5)

Referências

BESSIERE, Jean. «Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d’être de la réflexivité littéraire». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 192-215.

BORGES, Jorge Luis. «Nueva refutación del tiempo». In: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Contos da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CORNEA, Paul. «‘Intention’ et ‘intentionnalisme’» In: BESSIERE, Jean; SCHMELING,

Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 29-41.

DA VINCI, Leonardo. *La peinture*. Paris: Hermann, 1964.

DIAS, Isabel Matos. *Uma ontologia do sensível: a aventura filosófica de Merleau-Ponty*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.

ECO, Umberto. *Semiotics and the Foundations of Language*. London: Macmillan, 1984.

GENETTE, Gérard. «Complexe de Narcisse». In: *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

GUERREIRO, António. Art., *O Diário*, Lisboa, 28 de Outubro, 1989.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. London: Penguin, 2000.

IKNAYAN, Marguerite. *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*. Saratoga: Anna Libri, 1983.

MARIN, Louis. «Mimésis et description». In : AAVV, *Word & Image: Proceedings of the First International Conference on Word & Image*, Londres, Janeiro-Março 1988 [repr. in MARIN, Louis *De la Représentation*. Paris: Gallimard, 1994, p. 251-266).

MARTELO, Rosa Maria. «Ideações da imagem na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão». *Pessoa, 2: Lembrar Fiama*, Lisboa, Março, 2011, p. 26-37.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New York: New Directions, (s.d.).

SCHAEFFER, Jean-Marie. «Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 15-27.

SCHMITZ-EMANS, Monika. «Godel, Escher, Borges: On paradoxes and self-reflection in literature and art». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 101-133.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & versão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

ZOLA, Emile. «Lettre à Valabrègue» (1864). In : *Correspondance*, Tomo I. Montréal: Presses de l'Université de Montréal / Paris: CNRS, 1978.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.