**FIAMA E O REFLEXO DA IMAGEM[[1]](#footnote-1)**

**Fiama and the reflex of the image**

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 não aparecem senão 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 de 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 its ruin.

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

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

Diversos pensadores se debruçaram a 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: 15). Já Carlos Ceia, professor e crítico literário português, em seu compêndio de termos literários, nos sugere algumas acepções cruzadas pela teoria literária: as ideias de representação, associação de realidades díspares no tempo e espaço, “conceito associado à visualidade”, mas que também 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, um bocado ironicamente, Fiama nomeia uma de suas “Poéticas” 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* da seção assim intitulada, mas podem ser alargadas 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 enigma ligado, por um lado, a certas visões do pensamento contemporâneo na reflexão sobre o conceito, e, por outro, a elaborações concretas que figuram os poemas, a exemplo da abertura da sua obra poética: “Água significa ave” (Brandão, 2006: 15). Mas não é que uma conceituação de caráter definitivo 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 imagem se tornar o modo de entendimento do real. 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 certas imagens, como sintomas da cultura em que se inserem, nos permite alcançar uma espécie de história literária das imagens – roteiro através do qual se pode traçar uma inesgotável bibliografia de referência à construção de uma obra poética plural como *Obra breve*.

“Poéticas”, aliás, é como Fiama intitula uma série de poemas de *Cenas vivas* que funcionam como artes poéticas, gênero em que o poeta arrola a sua visão da escrita e da poesia. São muitas as Poéticas escritas por Fiama ao longo de seu percurso. O que seria avaliado como arte poética pode ser lido não só em poemas como “Área Branca 17” – “escrevo como um animal/ mas com menor precisão alucinatória”, “Pungente o verde” e “Canto da imagem”. Mas também é desdobrado nas vezes em que formula hipóteses para a conceituação do construto “imagem”. Aqui a imagem aparece, por exemplo, como um empréstimo de técnicas vindas de movimentos como o Barroco e o Surrealismo como o quiasma e uma espécie de fluxo que aglutina imagens díspares; Igualmente, o emprego de “imagem” ligado à impossibilidade de fixação do real, concomitante à ideia de “grafia” ou “grafismo”, presentes de forma decisiva desde o início da 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 alucinatório, elogio da visão imaginativa – numa escrita que ensaia, que é composta de tentativa e erro. O processo de Fiama é enriquecido com formas de escrita que se desenvolvem, como é óbvio, a partir de uma tradição, mas também dependem de um cânone elencado por ela. Desse modo, aparecem Heine, Blake, Keats, Leopardi, Camões, Cesário e outros interlocutores no cume de um “momento único”, a maneira que Fiama 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: 192)

A 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: 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: 104).

Na cultura imagética colhida e reunida por Fiama, a que carrega chama – fogo – no próprio nome,[[2]](#footnote-2) pode-se dizer que tem a tendência de acumular uma complexa teoria da imagem ao longo da sua obra, inclusive na prosa. Diz 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: 67).

Para Fiama, 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 relexão metaimagética já seria rica. Mas, segundo Frias, na poesia de Fiama “se fixa uma dobradiça entre a memória plástica e a escrita” (Frias, 2011: 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: 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: 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: 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.

Já de acordo com Fernando Cabral Martins,[[3]](#footnote-3) 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”,[[4]](#footnote-4) 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 a mesma coisa 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 seja na releitura do poema de abertura de sua obra poética. É, talvez, a mais importante 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: “Onde as mãos derrubam arestas/ a palavra principia” (Brandão, 2006: 15).

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: 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”, “sílaba” 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: 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 (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: 224)

Apesar da aproximação entre imagem e (ante)visão feita por Nava ao interpretar *Área branca*, lembre-se que a visão, em Fiama, 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”[[5]](#footnote-5) para questionar a representação. A outra sobreposição imagética está no jogo linguístico e mimético, que opera a desconfiança na realidade do nome, ou seja: na impossibilidade de o nome dar a ver a realidade.

Finalmente, através da tomada de posição de Fiama 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: 40).

A imagem também conta com o fenômeno da distorção: ver é sentir algo que nos escapa, como a aura de Benjamin nos esclareceu. Por isso, 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 a imagem e a coisa, nem consegue de 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: 35). Assim, a imagem é a presença de uma figura fantasmagórica/fantasiosa (Didi-Huberman, 1998: 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.

1. 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: 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 ligados, mas 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:
2. A luz ou realidade exerce o seu fascínio:
3. cinjo-me à linha que de coisas entre coisas parte,
4. as conduz ao ponto corrosivo da imagem. Sinto-me
5. atenta, e vibra a minha face já defronte
6. da foz que da água o curso, doce,

salino liquefaz.

(Brandão, 2006: 90)

1. Imiscuída em um ponto de corrosão, uma e outra imagem (luz x realidade) se tornam indissociáveis como as águas de um curso de rio doce a chegarem na foz do 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 prório ponto de corrosão . Adiante, dSiz Fiama sobre o curso d’água: “Como / as mistura? Quanto dura impreciso /o seu contorno? Onde o corrompem/ limos, fios visíveis?”
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, corromperem 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:

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: 220)

1. 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”).[[6]](#footnote-6) 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, reinvindicando 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.
2. 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 a imagem e que continuará a fazê-lo.

Referências bibliográficas:

1. BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Obra breve. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
2. CRUZ, Gastão. A poesia portuguesa hoje. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
3. CRUZ, Gastão. A vida da poesia – Textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
4. DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
5. FRIAS, Joana Matos. Às vezes as coisas dentro de nós – figuras inconsúteis no teatro da memória de Fiama. Revista Pessoa – revista de ideias, número 2, março 2011.
6. MARTELO, Rosa Maria. O cinema da poesia. Lisboa: Documenta, 2012.
7. NAVA, Luís Miguel. Os poemas em branco de Fiama Hasse Pais Brandão. Ensaios Reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. São Paulo: Cosac & Naify, 2011

1. Doutora em Letras Vernáculas, área de Literatura Portuguesa pela UFRJ. Pesquisadora independente, fernandadrummond@ufrj.br [↑](#footnote-ref-1)
2. Vale observar que a aproximação da palavra chama com o nome de Fiama foi feita por Maria Velho da Costa, ao referi-la como “a menina que se chamava chama” no romance *Myra* (Costa, 2008: 92). [↑](#footnote-ref-2)
3. Cabral Martins, 2000. [↑](#footnote-ref-3)
4. Brandão, 2006: 32. grifos meus. [↑](#footnote-ref-4)
5. Recorde-se dos versos já citados: “Escrevo como um animal/ mas com menor perfeição alucinatória”, de “Área branca 17”. [↑](#footnote-ref-5)
6. “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). [↑](#footnote-ref-6)