



**Maria Madalena
Santos Azevedo**

**A palavra cromática – o sentido para além da cor na
poética de Fiana**



**Maria Madalena
Santos Azevedo**

**A palavra cromática – o sentido para além da cor na
poética de Fíama**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a todos os meus alunos

o júri

Presidente

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutor Orlando Nunes de Amorim
Professor Assistente da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” (arguente)

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

Agradecimentos

- Agradeço às minhas amigas e colegas de Mestrado, Carmo e Elisabete, pelo incentivo e pela partilha de conhecimentos e vivências;
- À Rosa Maria, pelo seu carinho e constantes palavras de conforto;
- À Isabel, pelo apoio informático sempre disponível;
- À minha família, pela compreensão, apoio e libertação das tarefas domésticas, para que pudesse dedicar todo o tempo a este projeto;
- Ao meu orientador, Professor Doutor Paulo Pereira, pelo acompanhamento, apoio permanente e dedicação generosa.

palavras-chave

Fiama Hasse Pais Brandão, *Poesia 61*, Cor, Natureza, Metapoesia.

resumo

Propõe-se, nesta dissertação, um estudo da relevância simbólico-imaginária do motivo cromático na obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão, privilegiando, essencialmente, três coletâneas – *Morfismos*, *Área Branca* e *Cenas Vivas* – que permitem acompanhar a trajetória poética da autora.

Intimamente coligada com a natureza, a retórica da cor articula-se com outros motivos polarizadores do universo lírico de Fiama, designadamente a inclinação autorreflexiva da sua poética. De facto, o policromatismo é inseparável de uma reflexão de natureza metapoética, no âmbito da qual os elementos naturais – sobretudo a água – são eleitos como a matéria do poema.

Nas suas múltiplas declinações (policromatismo, sinestesia, alternância luz/sombra), o código cromático institui-se, na singular dicção lírica de Fiama, como uma estratégia nuclear de produção de sentido.

keywords

. Fiama Hasse Pais Brandão, *Poesia 61*, Colour, Nature, Metapoetry.

abstract

This dissertation provides a survey of the symbolic and imaginary relevance of the colour motif in Fiama Hasse Pais Brandão's poetical work. The study focuses primarily on three poetry collections – *Morfismos*, *Área Branca* and *Cenas Vivas* – which have been taken as relevant milestones in the author's poetic trajectory.

In close connection with nature, the rhetoric of colour is interwoven with the key motifs which recur in Fiama's lyrical universe. Polychromy is indeed inextricably linked with metapoetic reflection, thereby accounting for the coincidence between natural elements – water, especially – and the matter of poetry. In its multiple expressions (polychromy, synesthesia, interplay between light and shadow), chromatic language introduces a crucial semantic overtone in Fiama's distinctive lyrical voice.

Índice

1. Introdução	2
2. Nomear o real, reinaugurar a palavra – Fiama e a <i>Poesia 61</i>	6
3. O <i>visto</i> e o <i>dito</i> : para uma <i>poiesis</i> da cor literária	25
4. A cor na poesia de Fiama: plurissignificação e simbólica da palavra cromática	47
4.1. A cor como operador descritivo: natureza, picturalismo e passagem do tempo.....	52
4.2. A “água polícroma” – uma recorrência simbólica na poética de Fiama	73
4.3. A cor como metáfora da criação – narcisismo lírico e metapoesia	97
5. Conclusão	128
Bibliografia:.....	132

1. Introdução

A poesia de Fiama é tão clara e obscura como o mundo onde se descobre como olhar misteriosamente instruído pelo percurso que o solicita. Um mundo ao mesmo tempo anterior ao olhar e esperando por ele para ser decifrado.

Eduardo Lourenço

O estudo e a análise literária da poesia consubstanciam uma tarefa de inequívoca exigência hermenêutica e um jogo de desocultação de sentido que está longe de ser definitivo. Inseparável do domínio da subjetividade e traduzindo estados emotivos e anímicos do sujeito que nele se inscreve, o texto poético abre caminho a uma pluralidade de leituras, dependente que está, também, da interpretação do recetor-leitor. Neste sentido, a opção pela análise da obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão corresponde à assunção consciente de uma enorme responsabilidade, uma vez que “pode alguém conhecer todas as obras de um poeta, sua vida e seu tempo, ainda assim não se deu a interpretação poética”. (Castro, 1999: 336). Em todo o caso, teremos que entender a interpretação como um processo contínuo que não se esgota nem no tempo, nem na pessoa que se detém analiticamente sobre a obra, e que apenas impõe a sua verdade subjetiva, explorando interpretações, mas deixando em aberto percursos de sentido alternativos.

Mas, o texto poético, precisamente pelo seu carácter polissémico, tem sido objeto de abordagens plurais desde a antiguidade greco-latina, cujos autores entendiam a poesia como *mimesis*. Ao reconfigurar liricamente os seus modelos e mitos, o poeta convoca o passado, tornando-o matéria do poema, e transforma-o em futuro. Isto significa que os próprios poetas funcionam como repositório de memórias da poesia ao longo dos séculos. Neste sentido, a poesia também se traduz num espaço privilegiado de memória cultural, onde figuram, de um modo explícito ou latente, os textos da história e da tradição. E, por isso mesmo, permite ainda uma leitura oblíqua, a partir da qual se obtém uma nova

versão, num processo de intertextualidade, a que a moderna poesia portuguesa, incluindo a de Fiamma, não é alheia. Contudo, a palavra poética contemporânea busca mais do que o intertexto do poema: ela procura uma articulação com outros textos e contextos poéticos, instituindo um diálogo com a tradição, num procedimento que Fiamma irá apelidar de “lápide e versão” (Brandão, 2006: 173).

De acordo com Aguiar e Silva,

a poesia lírica não se enraíza no anseio ou na necessidade de descrever o real empírico, físico e social (...). Enraíza-se, em contrapartida, na revelação e no aprofundamento do eu lírico – no modo lírico, o eu do autor textual mantém em geral uma *relação de implicação* com o eu do autor empírico mais relevante do que no modo narrativo e no modo dramático –, tendendo sempre esta revelação a identificar-se com a revelação do homem e do ser. (Aguiar e Silva, 1986: 583)

Tal significa que o texto poético postula uma dupla subjetividade – a de quem lê e a de quem escreve – e, no caso específico de Fiamma, devido ao carácter opaco ou mesmo hermético dos seus poemas, a interpretação revela-se acrescidamente desafiante. De facto,

o significado da poesia é contextual: uma palavra transporta não só o seu significado léxico, mas também uma aura de sinónimos e homónimos. As palavras não só têm um significado, como evocam os significados de palavras com elas relacionadas pelo som, ou pelo sentido, ou pela derivação – ou até por contraste ou exclusão. (Wellek e Warren, s.d.: 215)

É neste sentido que as palavras surgem, na poética de Fiamma, “densas de sangue” (Brandão, 2006: 15), condição essencial para que, como um fluxo de energia vital, cada palavra possa significar muitas outras. É também nesta aceção que a poesia se assume como “a fala perfeita” (Brandão, 2006: 696), isto é, a voz que dá a ouvir outras vozes, a palavra que se fragmenta em novas palavras, o signo linguístico, que se compõe de significante e significado, com idêntica relevância lírica. Assim, a imagem do poema transporta em si mais do que a simples forma; ela é, simultaneamente, forma e conteúdo – já não se trata meramente do aproveitamento da metáfora para explorar conceitos, mas

também da exploração da plurissignificação linguística, através de uma renovação do léxico, muitas vezes ativando sentidos que exorbitam a esfera do denotativo ou do puramente referencial.

Numa perspectiva artística conglobante da obra poética, será abordada, nesta dissertação, a tematização do elemento cromático como motivo literário. Assim, e devido à extensão da obra lírica de Fiana, optou-se pela seleção de três coletâneas em virtude de, para além de nelas se revelar assíduo o recurso à cor, se encontrar plasmado o itinerário poético da autora. São elas *Morfismos* (1961), *Área Branca* (1978) e *Cenas Vivas* (2000).

A coletânea *Morfismos* foi escolhida pelo facto de constituir obra inaugural e, portanto, o ponto de partida para a formulação de uma poética *sui generis*, obsessivamente centrada na linguagem e no discurso, de evidente inclinação metapoética. Ao referir, logo no primeiro poema da coletânea (“Grafia 1”) que “as palavras são densas de sangue” (Brandão, 2006: 15), o sujeito lírico acentua os semas de vitalidade e de energia associando-os à palavra poética. Assim, a densidade e, por conseguinte, a espessura da linguagem revelam já a tendência para a exploração da multivalência do signo linguístico; simultaneamente, o sangue traduz a noção da torrente verbal que constitui a própria matéria da poesia.

Na coletânea *Área Branca*, comparecem inúmeras referências cromáticas que emergem na poesia de Fiana e que são cataforicamente prefiguradas pelo título da obra. Considerando a folha como a “área branca” do poema, o sujeito lírico deposita nela, a negro, as palavras como fragmentos de uma realidade própria, pois refere a autora:

Esquírolas soltas
puseram-me em sangue quando
já começava a ser larva de poeta.
(Brandão, 2006: 316)

O estado larvar da poesia necessita, assim, da energia tonificante do sangue para irromper.

A coletânea *Cenas Vivas* é, porventura, a mais completa e mais perfeita das obras de Fiama. Nela, deteta-se, sobretudo, o predomínio da evocação de cenas passadas como cenário genesíaco do poema. Assim, a palavra é habitada pelo magma informe da memória, fazendo com que o sujeito lírico reconheça que “só o meu sangue e os meus versos te conhecem” (Brandão, 2006: 621), aludindo ao avô morto, que permanece vivo através da reminiscência (“sangue”) e da inscrição literária (“versos”). Neste sentido, a poesia funda uma realidade alternativa em que a evocação desempenha um papel vital. E, por isso mesmo, é recorrente a opção por imagens fragmentadas ou de contornos difusos, que derivam de uma memória por vezes pouco clara.

Nas três coletâneas são, pois, sintomaticamente insistentes as referências cromáticas, quer por menção direta à cor (branco, negro, vermelho, azul, verde, amarelo...), quer por convocação implícita (por implicatura lexical: sangue/vermelho; ou por dicotomia simbólica: luz/sombra). Todas estas cores aparecem quer como marcadores descritivos da natureza e da passagem do tempo, quer como metáforas da criação poética, associadas, com frequência, à simbólica líquida da “água policroma inumerável” (Brandão, 2006: 19).

Circunscrever como projeto de investigação a análise da recorrência figurativa e da polifuncionalidade simbólica das alusões cromáticas numa obra poética pode representar um percurso arriscado, porque subjetivo. No entanto, “(...) if ‘colour’ is intimately bound up with language – if it is a system of arbitrary signs – it must also be a function of culture and have its own history” (Gage, 2006: 21). Desta forma, a cor será equacionada como motivo literário, partindo do estudo de diferentes abordagens estéticas que a enquadram enquanto elemento simbólico e cultural. Numa poética em que a realidade do quotidiano se assume como matéria lírica primordial, as cores emergem como elementos fundamentais, quer na descrição dos espaços, quer na sugestão metafórica e simbólica das imagens que esses espaços dinamizam.

2. Nomear o real, reinaugurar a palavra – Fiama e a *Poesia 61*

A poesia foi sempre, em Portugal, talvez a mais moderna das artes. Ou seja, a mais obstinada nas suas buscas, a mais inquieta na organização do seu discurso.

Gastão Cruz

Sustenta Nuno Júdice que “pode datar-se com o Simbolismo de Mallarmé o início de uma rutura com as formas de expressão tradicionais, tendo como propósito a acentuação plástica da palavra, autonomizando-a de um sentido ou significado”, evidenciando-se “essa possibilidade de *objectivar* no verbo poético uma dinâmica e um movimento *irradiantes* nessas direcções *outras* do signo linguístico” (Júdice, 1992: 118).

De facto, a linguagem poética, por definição ambígua e plurissémica, abre-se a uma multiplicidade de sentidos, não deixando nunca de compor-se de signos linguísticos e, portanto, de constituir um instrumento de comunicação. Assim, “o pensamento poético elabora-se numa interacção dos significantes e dos significados.” (Coelho, 1996: 308). Ou seja, em poesia, matéria e forma são indissociáveis, embora cada realidade, sendo única, se exprima apenas de uma maneira, de acordo com a subjetividade inerente à linguagem poética, o que faz com que “o poeta moderno, ao entregar-se ao exercício verbal que é a escrita dum poema, não saiba muitas vezes o que ele próprio dirá nem o que dirão as palavras.” (ibid: 309). Trata-se, portanto, de uma linguagem sempre nova, por nela coexistirem múltiplos significados potenciais. Com efeito, há um aproveitamento total do signo linguístico, que permite, além de uma hermenêutica literal, muitos outros caminhos interpretativos, de acordo com a subjetividade de quem escreve e de quem lê.

Em Portugal, a partir da década de 1940, delineia-se uma tendência renovadora no entendimento da linguagem e da criação poéticas que, embora assumia algumas das linhas gerais das obras de autores anteriores (distanciando-

se, no entanto, dos aspetos mais programaticamente saudosistas) como Teixeira de Pascoaes ou Pessoa, revela, contudo, um afastamento das influências dos movimentos da *presença* e do neorrealismo, que se seguiram a esses autores que evidenciavam uma ênfase retórica, substituída pela valorização da autonomia do discurso poético (Reis, 2005: 87). No entanto, na década de 1950, atribui-se ainda inquestionável importância à forma na poesia e só a partir do movimento surrealista se começa a configurar um discurso acentuadamente metafórico e uma experimentação linguística que se preocupa com a renovação temática e processual do trabalho poético, porque

é claro que o fundamental não é rimar ou não rimar, medir ou não medir os versos. É, sim, a capacidade de surpreender. E uma poesia que se limite a registar, com maior ou menor minúcia, estados de espírito, ou a escrever negligentemente situações e factos, não pode surpreender, como arte da linguagem (...). (Cruz, 1999: 30)

Entendida a poesia como estado de exceção, transgressão ou desvio estético fecundamente anómalo, exige-se ao poeta capacidade de surpreender, sob pena de a sua obra não se concretizar enquanto discurso plenamente poético. Daí que as tendências da moderna poesia portuguesa tenham ido no sentido de uma progressiva libertação da palavra, reconhecendo-lhe um poder que, até então, era mais limitado e apostando no “efectivo domínio da máquina poética” (ibid: 207). São exploradas as virtualidades da palavra, em particular do nome, como imagem ou metáfora, destacando-a no discurso, até porque “no universo simbólico do poema, são as palavras que, nomeando, originam a realidade poética.” (Cunha, 2011: 183). No entanto, muitas vezes, de modo a obviar a possibilidade de entropia semântica ou a eventual desarticulação discursiva que comprometam o sucesso da interpretação poética, o poeta socorre-se de fragmentos da realidade que transporta, em versão transfigurada, para o discurso poético, recorrendo ainda, com frequência, à memória; o resultado é um novo discurso, que deriva da fusão ou da sobreposição de discursos que se interpenetram. O que significa que a escrita é sempre um recomeço de algo, uma reconstrução da realidade, na qual o poeta tem de rasurar as realidades preexistentes (ibid: 197-198), muito embora as palavras

conservem um elo de afinidade com aquilo que nomeiam. Ressalve-se que essa afinidade, para os autores da *Poesia 61*, nem sempre é literal, uma vez que o signo linguístico potencia várias interpretações e a sonoridade dos fonemas, um pouco na linha de Mallarmé (ou de Camilo Pessanha), também nem sempre produz o efeito desejado de identificação imediata do significado.

Inscrevendo-se nesta genealogia poética, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena ou Carlos de Oliveira começam a valorizar a exploração simbólica da linguagem e, nas suas obras respetivas, as palavras assumem “um valor evocativo especial que pode pôr em questão a sua referencialidade ou o que poderia ser o seu valor representativo mais comum.” (Guimarães, 1989: 100). Esta característica influenciará o grupo da *Poesia 61*, onde a autonomia da palavra adquire um relevo significativo, no âmbito do resgate de uma linguagem que se pretende substantiva. Assim, são valorizadas as componentes verbal e visual do poema, com recurso a um material lexical mínimo, uma vez que o significado pode estar contido, também, na dicção suspensiva e na subtração da palavra. Assistimos, portanto, a uma rarefação da linguagem, em que cada palavra ou frase deixa de estar submetida ao significado convencional, inaugurando uma outra forma de comunicação – a literalidade. Por outro lado, os poemas despertam, a partir de diferentes combinações de palavras, várias associações de imagens que projetam, por sugestão, uma outra realidade. Mesmo os espaços em branco são investidos de sentido (daí a opção por versos curtos e a quase ausência de pontuação), numa renovação do discurso poético, centrado no texto-imagem e numa conceção antirretórica de poesia.

Neste sentido, o poeta vai testando práticas discursivas e observando, na escrita, a eficácia comunicativa das diferentes relações sintagmáticas e paradigmáticas que vai instituindo. A inquietação sobre a criação literária surge, assim, no próprio texto e inscreve-se na própria matéria do poema, dando origem à reflexão metapoética¹, porquanto a própria crítica ao discurso poético

¹ A metapoesia é gerada a partir da ambição do poeta em criar uma linguagem total, numa apreensão da palavra-coisa, pois torna-se para ele imperativo compreender o processo de criação poética e refletir sobre ele. Os metapoemas derivam do gosto pela experimentação (temática, formal, linguística) e da conceção de poesia como reveladora do mundo.

faz-se no interior do poema. No entanto, como se verifica uma valorização intensa do significante e uma apropriação da imagem mais como realidade física do que metafísica, não há um trabalho da imaginação para além da contingência verbal, “o que significa uma limitação no plano da construção, da temática e da expansão do poema, preso a uma forma que se vê condenada a repetir-se.” (Júdice, 1992: 157). Ora, se este aspeto é mais flagrante na poesia concreta, embora, em toda a poesia da década de 1960, seja evidente a valorização pronunciada da textualidade e da experiência dos seus limites (Martelo, 2007: 20), o grupo da *Poesia 61* vai além do aspeto estético e utiliza a espessura discursiva também como forma de questionamento metapoético.

Com efeito, na *Poesia 61*, encontramos uma escrita profundamente radicada na materialidade da palavra, tendente à exploração das possibilidades criativas do signo linguístico enquanto elemento autónomo. Este facto traduz-se numa preocupação com o rigor vocabular, com uma depuração do discurso, uma vez que o poema surge como o “derradeiro espaço logístico de que o homem dispõe para (re)unificar o real que se oferece em fragmentária dispersão (...)” (Martins, 1986: 82). Para estes poetas, a experiência de estar-no-mundo equivale à experiência de estar-na-linguagem e perspetivar a realidade é um ato que o discurso potencializa, porque o enriquece (Cunha, 2011: 186-187). O poeta representa o seu pensamento através da ressignificação daquilo que lhe é exterior – a realidade –, apostando na valência polissémica das palavras, que se transmutam no processo de criação lírica, adquirindo novos e diferentes matizes semânticos.

A palavra surge, assim, como a unidade essencial do discurso poético, onde cada signo implica um outro, que o ocupa e transmuda, fazendo com que em qualquer palavra poética possa confluír o significado de toda a poesia – por isso, “Água significa ave” (Brandão, 2006: 15). É, então, necessário romper com os hábitos linguísticos, desviarmo-nos dos lugares comuns da língua codificada, para que, através da reinvenção estilística, nasça a poesia. A função da obra poética é inovar, fundando uma dicção outra, até porque “em poesia, a realidade não é outra coisa senão a linguagem que a produz.” (Cruz, 1999: 30). O texto poético assume-se, assim, como o lugar onde o sentido se materializa e

a palavra leva à criação de novos mundos de linguagem. Porém, apesar desse centramento do trabalho poético no próprio texto, que se concretiza, não raras vezes, em aproximações verbais inesperadas ou numa espécie de desagregação do discurso convencional e utilitário, a poesia não deixa de sintonizar-se com a realidade circundante, revelando também a perplexidade, angústia e revolta destes poetas face à História, designadamente no que respeita à situação política e social vigente.

No caso do grupo da *Poesia 61*, essa liberdade poética que permite reinaugurar o signo linguístico a partir de uma série de diferentes associações, não pode desvincular-se de um propósito implícito: numa época de censura, os autores voltaram-se para a teorização literária como forma (metafórica) de denúncia, pois “toda a poesia moderna pode ser lida como essa «denúncia da realidade», no sentido em que é no luminoso abismo aberto entre o real e a linguagem que a evidência da poesia se produz e revela” (Cruz, 2004: 12). Neste sentido, exploram-se as virtualidades da palavra e, em particular, do nome convertido em imagem ou metáfora, numa tentativa de ilustrar o contexto histórico-poético de que os autores são testemunhas. O discurso volta-se para as palavras como expressão da consciência do mundo, embora se trate de uma linguagem hermética, que dificulta a sua interpretação desvinculada dos enunciados efetivos. Não obstante, é através desta materialidade (espessura) discursiva que o poeta exprime a sua revolta, desconstruindo os discursos legitimados de uma cultura repressiva, até porque “para a generalidade destes poetas, um uso subversivo e inquiridor da língua constituía uma forma de questionamento não apenas estético mas também ético, social e político – e era, no essencial, uma política, uma política da língua na qual se refletia o desejo de um mundo livre e justo.” (Martelo, 2012:118).

Ou seja, através de uma linguagem densa e obscura, o poeta manifesta a sua oposição a um regime totalitário em que a liberdade de expressão não existe; volta-se para o signo linguístico, para a palavra, enquanto matéria do poema, explorando os seus significados plurais numa amplificação semântica que transcende as fronteiras da própria obra. Contudo, este alargamento semântico implica sempre uma coerência estilística, pois no discurso poético há todo um

aproveitamento concomitante dos planos do som e da imagem, a par do(s) significado(s) da própria palavra. Apesar de se valorizar uma poética impessoal e de caráter abstrato, a linguagem utilizada encontra-se também ao serviço da negação, postulado herdado das vanguardas do início do século XX. Por isso, “escrever contra a norma linguística, num exercício de desestabilização que devia ter repercussões do ponto de vista gnosiológico e que configurava uma poética de resistência” (Martelo, 2007: 24) assinalava também uma tentativa de contestação dos poderes instituídos. A palavra, o discurso poético configura, desta forma, uma estratégia de resistência. No entanto, de acordo com Gastão Cruz, tornava-se prioritário “devolver ao poema a sua densidade de artefacto de palavras, a sua materialidade, a sua natureza de texto, de objecto construído como uma finalidade, em si, e não como simples veículo de mensagens ideológicas ou confessionais.” (Cruz, 1999: 221). Portanto, o poema pode servir fins ideológicos, denunciar um regime intolerante e castrador, mas a matéria poética é o próprio discurso e é isso que, inalienavelmente, constitui o motivo polarizador do poema para o grupo da *Poesia 61*.

Não sendo entendido como um movimento literário, o coletivo de poetas que, em maio de 1961, dá à estampa uma série de poemas em conjunto, defendendo uma renovação estrutural do texto poético, ficou para a história conhecido como o grupo da *Poesia 61*. Aliás, o ano de 1961 tem sido considerado um ponto de viragem na poesia do século XX, pois a generalidade dos poetas estabelece uma religação com as estéticas dos finais do século XIX e início do século XX, concebendo que, numa lógica modernista, o conceito de novo está também ligado à tradição (Martinho, 2011: 10). Neste sentido, a “*Poesia 61* coloca-se, assim, numa posição favorável à criação de uma «gramática» que deveria dizer o seu tempo – os anos 60 – sempre de forma restaurada.” (Cortez, 2011: 28). Integrando nomes como Gastão Cruz, Casimiro de Brito, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e, claro, Fiamma Hasse Pais Brandão, a *Poesia 61* postula uma linguagem rigorosa e uma atenção extrema ao lugar da palavra no texto, que, mesmo quando desoculta as questões inquietantes do seu tempo, não elege como seu objetivo programático o de apresentar soluções para qualquer crise de identidade, cultural, social ou política. De facto, encontramos nesses poemas

uma profunda reflexão acerca de temas muito variados, onde avulta o conflito entre o sujeito lírico e as instituições sociais vigentes (com destaque para a omnipresente censura) e onde a imagística disfórica do sofrimento e da morte são recorrentes. No entanto, e sem abdicar do compromisso social, o poeta investe na autonomia da escrita, que ocupa um espaço de diferença, pois cada autor operacionaliza os instrumentos do mundo nos extremos da sua própria linguagem (Silveira, 1986:35).

Embora partindo de um denominador comum, que prescreve a repetição como força produtora do sentido do texto, vamos encontrar em todos esses autores um predomínio do discursivismo, uma quase total ausência de pontuação e, por conseguinte, uma linguagem hermética, ambígua, que conduz a uma certa resistência à leitura. Assim, o texto apresenta-se como um “movimento sintático-semântico ininterrupto, numa estética de vaivém, com disseminações de palavras e conceitos” (ibid: 248). Portanto, os próprios textos autorreferenciam-se na busca por essa liberdade e pesquisa discursivas, através de uma investigação da estrutura do ato poético. Por outras palavras, encontramos nestes poemas uma expansão dos seus limites semânticos que se consegue pela máxima significação da palavra, pela reformulação da sintaxe e pela conjugação fonética dos signos linguísticos. Longe das concepções sociológicas e ideológicas que reconhecem nos textos a tradução do universo experiencial dos seus autores, a preocupação central destes poetas é, numa consolidação das práticas do modernismo e das vanguardas literárias, fazer coincidir a poesia com o próprio poema², defendendo uma concepção topológica do texto como lugar onde o sentido se produz. Como justamente sintetiza Rosa Maria Martelo,

tratava-se, pois, de reiterar uma visão do poema que, provinda da tradição da Modernidade pós-baudelairiana, e mais particularmente pós-mallarmeana, radicalizava a progressiva consciência, dela emergente, do carácter verbal, textual, da poesia e do

² Como bem assinala Hugo Friedrich, “a antiga norma poética da poesia ter uma evidência artística não foi eliminada. Só se transferiu das imagens e ideias às curvas de linguagem e de tensão, destituídas de sentido. Mesmo se aparecem num material obscuro, passíveis de múltiplas interpretações, podem ser eficazes (...)” (Friedrich, 1978: 212).

modo como esta devia evidenciar, radicalizando-a, a sua espessura discursiva. (Martelo, 2007: 25)

Influenciados pelas correntes existencialista (que valoriza a dimensão simbólica e cognoscente) e estruturalista (que valoriza a dimensão significativa), estes poetas revelam uma consciência linguística que permanece em constante vigilância criativa. Todos eles procuram inscrever, no texto poético, essa reflexão metalinguística que tonaliza a *Poesia 61*. Contudo, apresentam traços idioletais particulares que os individualizam e que afastam a possibilidade de poder congregá-los num movimento literário.

Com efeito, em Gastão Cruz, assistimos a uma discreta subjetividade, emanada de uma contenção verbal e de uma deriva em relação à intencionalidade da escrita, que inviabiliza uma leitura inequívoca de alcance político ou ideológico. Logo, mais do que afirmar a sua reação ao poder vigente, o poeta centra a sua expressão na própria escrita, matéria (quase) exclusiva do poema. Trata-se de uma linguagem contida, pois apesar de dizer “o mundo íntimo do sentir e do pensar” (Cortez, 2011: 35), a vida emotiva transfere-se para um plano mais cerebral, que só pode ser entendido a partir dos referentes discursivos e que torna a sua interpretação mais exigente (muitas vezes solicitando do recetor uma adesão intelectual ou um contrato, que necessariamente implicam a assunção de um leitor ideal).

Já no caso de Maria Teresa Horta, os seus poemas encontram-se saturados de erotismo e, portanto, as constelações de imagens em torno das quais se organizam constituem um prolongamento da realidade corpórea e sensível³. Neste caso, o poeta volta-se para o erotismo também como forma de disrupção das normas vigentes, numa tentativa de, a partir do discurso poético, desnudar, por analogia, os problemas da sociedade. Dos seus textos deduz-se uma espécie de pacto de fidelidade firmado com todas as mulheres oprimidas, apresentando

³ O corpo, para os poetas da *Poesia 61*, assume-se como uma espécie de *leitmotiv* literário, mas também como *locus* de questionamento da identidade pessoal. Está associado às ideias de fragmentação (lembrando, por exemplo, os estropiados da guerra) e de revolta sexual (v.g. a reivindicação de um lirismo exacerbadamente feminino por algumas autoras desta época, como Maria Teresa Horta ou Natália Correia).

o corpo, não só como uma realidade erótica, mas como via de plenitude existencial (Cortez, 2011: 31).

É, contudo, em Luiza Neto Jorge que vamos encontrar uma mais pronunciada preocupação social, marcada pela sua visão de raiz surrealista e por uma certa tensão impressionista. Com efeito, nesta autora, as imagens obsidianas de mutilação e morte remetem-nos, mais claramente, para o sofrimento do povo inseparável da sua circunstância socio-histórica. Aliás, o próprio texto poético converte-se num reflexo do corpo fragmentado, que revela a incidência em temáticas sociais como a guerra colonial ou a opressão ditatorial.

No caso de Casimiro de Brito, a sua poética distancia-se significativamente da destes autores, porque apresenta um discurso de forte sugestão metafórica, vertido embora numa linguagem simples e concentrada em si mesma. Paralelamente, procura a essencialidade da poesia através da experiência singular do misticismo oriental, onde encontra a resposta para a superação da condição humana e a via para entender o amor, tema dominante nas suas obras (ibid., 2011: 34-35).

No caso particular de Fiama Hasse Pais Brandão, “as palavras são densas de sangue” (Brandão, 2006: 15), são corpos quentes, portadores da centelha que conduz ao conhecimento (Silveira, 1986: 71). Aliás, os textos adquirem, com frequência, um novo valor conceptual, indiciado pela predominância do verbo *ser*, permitindo que o significado social da palavra seja transmutado em novos significados diferentes. Assim, as palavras associam-se ao sangue, num processo de permanente resignificação que passa pela energia e vitalidade, mas que desemboca, necessariamente, na opacidade (sugestão: vermelho – cor densa) da linguagem. Então, o poema surge da inter-relação das palavras, dos seus significados, amplificando a sua “zona de significação convencional.” (ibid: 215). Ora, esta nova significação é imprevisível e possibilita uma escala de irradiações semânticas ilimitadas – daí a importância também atribuída ao leitor (o leitor outro e o próprio autor que, finda a obra, se torna também ele leitor de si mesmo). De facto, para Fiama, a matéria verbal do poema (imagens, metáforas, símbolos) representa uma metamorfose da realidade, pois o real transfigura-se

através da linguagem poética. O poema apresenta-se como uma espécie de tecido atravessado por metáforas, analogias e correspondências, mas a imagem provém invariavelmente do exterior, da realidade (Guimarães, 2002: 107-109). Então, “as imagens da realidade passam a ter um valor último, imaginativamente transfigurado. Por isso, fala-se em cor e luminosidade”. (ibid: 109). De facto, muitas vezes, nos seus poemas, o foco generativo é a natureza que, enquanto elemento cromático mais próximo, se constitui em imagem imediata. No entanto, o fio da memória ativa outras imagens que afluem ao poema, evocando espaços e tempos significativamente relevantes para o sujeito lírico, sobretudo os que se associam ao ciclo da vida no campo e à infância. Com frequência, encontramos, na sua obra, um jogo simbólico dialético de luz e sombra, que remete para a constante reconfiguração subjetiva desses mesmos espaços e tempos, onde “o olhar perscrutador e envolvente da poetisa perante a Natureza permitirá que nos seus poemas se criem cenas vivas.” (Silva, 2010:126). Deste modo, as referências feitas à paisagem, aliadas à memória da infância ou de épocas ancestrais, transformam-se numa linguagem metafórica, que reflete a sabedoria apreendida, numa conjugação essencial entre o que a natureza nos proporciona e o legado (histórico-literário) dos antepassados.

Sendo uma das figuras emblemáticas da *Poesia 61*, Fiama, tal como os outros autores desse grupo, tinha como objetivo exponenciar a capacidade significativa da palavra, socorrendo-se de processos como a enumeração caótica e uma rede de relações intratextuais que apresentam o texto como um todo orgânico. Aliás, esta rede dialógica convoca também outros autores (intertextualidade), num processo epigráfico⁴ de construção semântica, como a própria autora salienta em “O texto de Joan Zorro” (Brandão, 2006: 173). De facto, como refere Luís Miguel Nava,

⁴ Tal como numa epígrafe, parte-se de um mesmo mote temático (de outros autores) e trabalha-se o texto que, sob uma nova perspetiva, glosa as mesmas ideias. “Escrever a própria poesia – grafia e versão –, portanto, seria ler a poesia alheia do passado – pedra e lápide – e a contemporânea; ler obliquamente, levado pelo desafio da emulação, da laudatória, da paródia, do *pastiche*, do diálogo e do intertexto e pela imaginação – realista ou não.” (Ornellas, 2012: 76)

as ostensivas relações que, aos mais variados níveis, os seus textos estabelecem com os de outros autores (...) constituem uma rede intertextual que (...) representa uma das principais características da poesia que entre nós foi escrita desde os primórdios de 60 até aos dias de hoje. (Nava, 1988: 154-155)

Neste campo, a memória desempenha um papel preponderante, uma vez que, enquanto expansão do próprio sujeito, conchama para o poema outras vozes e motivos literários, numa tentativa de anular a distância entre o real e o texto, entre a evidência e a evocação, implicando que, com frequência, as imagens sejam revistas através de outras imagens. Os poemas são entretidos a partir de enunciados de outros autores, que o poeta atual vai desenvolvendo numa espécie de glosa das ideias originais, mas que reflete também a apreensão líricamente subjetiva que delas foi feita. No entanto, este aspeto não retira a originalidade ao poema: a voz do sujeito poético é sempre original, ainda que fundada em memórias existenciais ou literárias. A leitura dos clássicos e o conhecimento da língua e literatura nacionais constituem, então, o esteio que organiza a poética de Fiamma, dando origem àquilo que ela mesma apelida de “terceira voz” (Brandão, 2006: 698). Para a autora, os textos literários são uma forma estável de manter a tradição (Silveira, 2009: 82) e, por essa razão, eles rememoram versos de outros autores, convocando o passado e presentificando a sua voz.

Desde cedo, Fiamma deixou-se seduzir pela poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, por quem confessadamente se sentia influenciada. Aliás, a coletânea poética *Coral*, em que o real é eleito como a própria matéria do poema, seria, para Fiamma, uma espécie de impressivo texto-súmula no qual não deixou de colher inspiração. Para Sophia, a poesia era uma arte anterior a todas as coisas e, por isso, só através da linguagem poética se pode chegar à verdade absoluta, porque ela torna concreto tudo aquilo que está ausente ou perdido (Reis, 2005: 76), dando nome às coisas. Deste modo, nas duas autoras, vamos encontrar a matéria-prima da realidade e do quotidiano como questões centrais da sua obra poética, porque “se o poeta é aquele que vive com as coisas, (...) — amplia e resgata a palavra do olhar convencional sem desviar a visão”. (Steinberg, 2011: 65). Por isso mesmo, não é o real que é nomeado pelo poeta,

mas sim a sua imagem, porque o poema nasce do diálogo íntimo com a realidade e não da sua mera descrição. Portanto, o contacto com o real serve de base à matéria do poema, mas é necessário também reativar sensações e sentimentos, transfigurar textualmente o universo experiencial do poeta, registar liricamente a sua interioridade. Ora, quer em Sophia, quer em Fiama vamos encontrar a realidade do quotidiano (realidade empírica) transformada em imagem (realidade do poema), tal como acontece no poema de Sophia, cujos versos explicitam esta “nova” realidade: “Arranco o mar do mar e ponho-o em mim / E o bater de meu coração sustenta o ritmo das coisas” (Andresen, 2005:16). Essa imagem do real passa a existir através do próprio poeta, que a introjeta liricamente, devolvendo-a como poema⁵. Por isso mesmo, o papel da natureza, enquanto realidade mais imediata, é preponderante: motivos como o mar, a terra, o céu ou as plantas são recorrentes nas obras das duas autoras. A Natureza é a matéria do poema e, simultaneamente, é o ponto de partida para a evocação de acontecimentos pessoais, que marcaram as respetivas biografias – a infância passada no campo ou perto do mar, a leitura dos clássicos ou a preocupação com ideais humanistas são alguns dos temas que coligam ambas as poéticas. Em ambas encontramos, também, as referências cromáticas que enquadram esses elementos: cores como o branco, o azul ou o verde ajudam à tradução lírica da realidade, quando ambas tentam “pintar verbalmente a partir do *ar* (...)” (Brandão, 1988: 82).

Não é apenas o real que se institui como motivo do poema. Com efeito, sendo uma das vozes da *Poesia 61*, Fiama alicerça a sua escrita numa metadiscursividade que faz com que a palavra nomeada seja a própria experiência do poema. Por outras palavras, a poesia surge como a interpretação de dois planos: o real e a representação desse real pela intermediação da linguagem poética. O que interessa aqui não é a concretização da realidade sensorial no poema, mas a imagem que o sujeito lírico dela restitui, tratando-se, portanto, de uma poética voltada para a interlocução entre as palavras e as coisas, porque

⁵ Como refere a própria Fiama “Eis a aprendizagem fundamental: chamar *Eu* às coisas, minha primeira dívida a *Coral*.” (Brandão, 1988: 80)

Tu, realidade, és nome de ti
e do que os poetas fundam,
depois de terem a fala perfeita.
(Brandão, 2006: 694)

Por isso, a palavra surge como uma espécie de mirante crítico da realidade empírica e discursiva, como acontece no poema “Isto”, de Fernando Pessoa, em que a poesia “É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa coisa é que é linda.” (Pessoa, 1997: 236).

Ora, numa primeira fase, que pode situar-se a partir da publicação de *Morfismos*, a poesia de Fiama investe num depuramento formal e num rigor discursivo, em que a palavra está em evidência (por vezes, isolada), sem preocupação com regras gramaticais e de pontuação, tendo (apenas) uma função crítica ou metalinguística e fundando uma escrita impessoal, num deliberado controlo das emoções. Isto faz com que a linguagem se torne mais densa, mais hermética, e a opacidade do signo linguístico mais difícil de dilucidar, visto as imagens partirem de uma espécie de irrealidade em que as palavras assumem significados não convencionais. Porque “água significa ave” (Brandão, 2006: 15), dois signos linguísticos podem confluir num só significado. Neste sentido, também a forma não constitui um mero ornamento exterior, mas uma integridade dinâmica que contém o seu próprio conteúdo, o seu significado, fora de toda a correlação (Martinho, 2011: 19).

Numa segunda fase da trajetória criativa de Fiama, essa poesia tendencialmente fragmentária evolui para uma linguagem mais estruturada, embora simples e com marcas reiteradas de oralidade. Neste aspeto, as metáforas tornam-se um pouco mais explícitas e o registo abeira-se do prosaico, predominando a abordagem crítica e reflexiva de temas por vezes inquietantes (por exemplo, a morte, isotopia recorrente no grupo de *Poesia 61*). Embora não possamos ainda falar de uma poética de tipo confessional, há, no entanto, uma perscrutação atenta do eu lírico em relação a tudo o que o rodeia. O objetivo é captar, pelos sentidos, a vida, o tempo, os espaços e, através da escrita, perpetuar e investir de carácter universal as coisas. Aliás, são as imagens colhidas

na vida real que sintetizam o saber e, por isso, a palavra poética universaliza esse conhecimento através de um discurso que se perpetua no tempo. São a vida e a experiência que insemینam de sentido as palavras, revelando o seu lado mais luminoso ou mais obscuro e permitindo, através da experiência da linguagem, que o poeta crie a sua obra, numa espécie de operação alquímica, em busca do ouro essencial do discurso (Cortez, 2011: 33-34). Assim se compreende que “os dois fios da sua meada não recriam dois mundos opostos, o da realidade e o da poesia que os tece, são ao mesmo tempo grosseira matéria e óleo como revelação sublimada que se volta *poema* pela tecelagem mesma.” (Lourenço, 2006: 8). Contudo, porque há limitações, em termos expressivos, para traduzir a complexidade do sentir, o signo linguístico assume contornos polissémicos, permitindo aos diferentes leitores a sua própria interpretação. Deste modo, a trama que se vai tecendo no texto entrelaça-se com os significados vários nele projetivamente inscritos pelo(s) leitor(es).

Ao longo da sua trajetória poética, Fiama vai revelando consciência de que a sua poesia é regulada por uma tensão crítica, situando-se entre aquilo que a realidade, em constante mutação, lhe oferece e a linguagem e a tradição cultural. Ora, isto faz com que o sentido do texto se encontre entre essas duas dimensões que, permanentemente, geram novas imagens. Portanto, o poeta percorre o caminho da infância, dominado por lembranças e segredos e, por obra da imaginação transfigurante, vai criando o poema a partir dessas imagens, que se apresentam frequentemente difusas. Não lhe importa, pois, a nitidez dos objetos, mas apenas as marcas do tempo (o pó, a cor esbatida...)⁶. É desta matéria que surge a poesia, num movimento pendular entre passado e presente.

Ora, se o domínio das tradições, da cultura e da linguagem contribui para uma melhor compreensão do homem, o contacto com a realidade e com a natureza permite uma redescoberta e uma revalorização das nossas raízes. Então, arte, cultura e natureza estreitam laços entre tempos e espaços diversos, diluindo as diferenças entre passado e presente. Enquanto arte da palavra, a

⁶ Numa retoma da linhagem baudelaireana, o poeta reconstitui o mundo, fazendo entrar no poema tudo o que está apagado, consumido, gasto pelo tempo. É também esse o olhar de Baudelaire, que se vira para a água morta do passado e para o paraíso perdido dos seus amores de infância, de tal forma que “Il integre le monde en lui, ne sent l’univers qu’en l’assimilant au plus mental de sa personne.” (Durry, 1972: XX).

poesia constitui-se num espaço privilegiado para que o sujeito experiencie essas realidades e possa, através da linguagem, criar a sua própria realidade, muitas vezes até rompendo as relações habituais que as palavras mantêm entre si, de forma a dar-lhes outros (novos) significados. É certo que “a linguagem que interessa à poesia não representa, antes procura apresentar, pela sua força de presença, a evidência do real.” (Martelo, 2010: 16). Portanto, a escrita constitui uma figura palpável que imita as figuras-objetos (Sousa, 2001: 28), partindo das imagens da realidade/natureza e conjugando-as com o espaço da memória de outros tempos e de outros autores, porque “a memória literária entrecruza-se sabiamente com a memória da realidade contemplada. Os autores são vozes que souberam ver e escutar a Natureza.” (ibid: 29).

Com efeito, a poesia inscreve as coisas do real na matéria da língua, permitindo nomear a imagem através do signo linguístico. No entanto, a verdade é que se verifica, neste aspeto, um desfasamento entre a palavra e o real, porquanto não podemos aceder às coisas, mas apenas à sua representação. A matéria do poema não é, então, a descrição do objeto, mas o confronto entre a “dicção imediata do mundo e excesso de significados. Não se trata apenas de metapoesia, mas também, ou quase, de aporia. O poema reconhece a indizibilidade como acontecimento essencial do poema. E, no entanto, diz-se.” (Eiras, 2001: 87). É através do poema que se torna possível alojar uma imagem num território – o da escrita –, sem que, contudo, a poesia se torne mimética: a linguagem poética não imita, permitindo, antes, criar um outro real. Portanto, se a realidade é, na escrita de Fíama, uma referência e se nela a linguagem verbal cria um outro sentido, logo “do lado da poesia fica uma matéria verbal – imagens, metáforas, símbolos – que representa já uma metamorfose de outra materialidade diferente, o real. O real não se identifica com a arte, mas *transfigura-se*”. (Guimarães, 2001: 46).

Será, sobretudo, a partir da publicação da coletânea *Área Branca* (1978) que a escrita de Fíama começa a reequacionar o desejo de pesquisa linguístico-discursiva (mais acentuado em *Morfismos*), passando a conceber o poema como a *área branca* que vai sendo preenchida com palavras num tom que, embora marcadamente descritivo, incorpora a subjetividade das recordações e do

inconsciente. No entanto, após a década de 1990, a poesia da autora oferece já testemunho de uma subjetividade filtrada pela consciência verbal da criação poética. Assim, a imagem da realidade que é transmitida pelo signo linguístico privilegia uma representação desfocada, precisamente para permitir uma maior amplitude de sentido. Trata-se, portanto, de uma imagem mais subjetiva, capaz de instaurar uma mais pronunciada ambiguidade semântica. Aliás, esta subjetividade comporta uma componente espiritual, pois a imagem provém já do interior do próprio poeta. E, por isso, o tempo passa a ser uma experiência importante, remetendo, sobretudo, para a infância do sujeito poético. Neste sentido, a poesia de Fíama oscila entre a materialidade (imagem exterior, ainda que focalizada no passado) e a imaterialidade (imagem interior que o eu lírico criou). Em suma, “o que a *Poesia 61* traz para o discurso subsequente é uma abstractização do concreto, um distanciamento intelectualizado perante a contingência quotidiana, originando, no fundo, uma língua nova.” (Cortez, 2011: 36).

Na perspectiva de Gastão Cruz, “ao longo de mais de trinta anos, a poesia de Fíama Hasse Pais Brandão mais não fez que aprofundar as relações entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e a vida, entre as imagens linguísticas e as imagens reais” (Cruz, 1999: 173). De facto, esse aprofundamento de relações traduziu-se numa evolução poética assinalável: dos iniciais morfemas de *Morfismos*, onde a palavra se consubstantiva no significante e remete para ligações linguísticas que ultrapassam e divergem do senso comum, assistimos a uma progressiva densificação do significado, que irradia em outras dimensões semânticas, porque

nas noites insones, tudo o que
sabemos trazido por palavras
perde o seu sentido no infinito

transformando-se em

eterna matéria em fermentação!
(Brandão, 2006: 737-738)

Assim, o(s) significado(s) da obra literária emancipa(m)-se do próprio autor, que foi capaz de “despir objectos” e “derrubar arestas” (Brandão, 2006: 15), para dar lugar ao poema. E a poesia é um processo vivo, dinâmico, em constante mutação, filtrando a realidade pela interposição de uma palavra densa e carregada de significados, pois “o poeta imorredouro/é o que introduz na língua a metáfora mais densa.” (Brandão, 2006: 234). Com efeito, a metáfora, em Fiama, remete para a autorreflexividade do ato poético e para um esbatimento da presença do mundo, que se constitui naquilo a que Fernando Martinho apelida de “erma visão” (Martinho, 2001: 51). O sujeito lírico apresenta, então, na sua poesia, uma espécie de interseção entre o interior e o exterior, entre o aprofundamento de estados de alma e a visão da realidade circundante; trata-se, portanto, de uma visão solitária, única, porque

o que existe de mais específico na linguagem da poesia é, efectivamente, essa capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens. (...) Nomear é produzir imagens e uma das características fundamentais da imagem poética é a unicidade. (Cruz, 1999: 79)

Participando dos códigos estético-literários da *Poesia 61*, a trajetória poética de Fiama Hasse Pais Brandão inscreve-a, de pleno direito, como voz essencial na contemporaneidade lírica portuguesa. A complexidade irreduzível da sua obra, a densidade da sua linguagem, o hermetismo interpelante do seu discurso traduzem um trabalho infatigável de aperfeiçoamento da escrita e uma profunda reflexão acerca da realidade circundante. Ora, estes factos tornam particularmente desafiante a tarefa do leitor, instância essencial para a concretização do fenómeno poético, que só se completa com o ato de leitura. Aliás, na perspetiva destes poetas, a criação é indeligiável da leitura, uma vez que, mesmo sendo autor de um texto original e único, o poeta necessita do leitor para ajudar a visitar e recriar a sua obra – é este movimento oscilatório entre escrita e leitura que permite cumprir a vocação do objeto literário, pois só com a leitura as palavras se libertam para investir de significado o texto. É preciso que o leitor estabeleça a ligação entre as palavras e a imagem, num

processo constante de ressignificação, porque o sentido do poema não se esgota quando termina a leitura. E, por isso,

Entre todas as presenças, eu esperei
a do leitor. Quis ver-lhe os cílios
tremerem com a mancha poética.
(Brandão, 2006: 612)

Porque

(...) só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.
(Ibid: 235)

Podemos, em suma, entender a poesia de Fiana como um fluxo vital, exemplarmente comunicado pela expansão da metáfora da água (rio, mar, lago...) que nos remete para a própria linguagem – ambas, água e poesia, são fonte de vida e espaço de criação. Impessoalizando-se na terceira pessoa do singular, a sua preocupação central foi a de chamar a atenção para as coisas do mundo, nomeando-as incessantemente e, por conseguinte, mostrando, desta forma, que a palavra só precisa de falar de si mesma. À eleição da metalinguagem como núcleo do processo poético se deve o “nome lírico” das coisas (Brandão, 2006: 49).

A literatura (poesia incluída) organiza e intensifica a plurissignificação que se encontra latente na linguagem e lhe serve de base. Portanto, qualquer palavra pode ser, não uma, mas a palavra poética, sendo que ela se converte, em si mesma, na matéria do poema. Aliás, também por este motivo, a realidade circundante configura-se na escrita como algo de mutável: a renovação cíclica da natureza prolonga-se na renovação dos significados lexicais que, embora mantendo a mesma forma linguística, revelam a proliferação de conceitos. Assim, em Fiana,

a realidade apresenta-se-lhe ao mesmo tempo como um *puzzle* em perpétua metamorfose, misteriosamente unido no seu próprio e alucinante desequilíbrio, e como

um jogo que por um mistério maior só verdadeiramente se unifica quando a sua caoticidade aparente volve poema. (Lourenço, 2006: 10)

Ou seja, todas as metamorfoses a que assistimos no real/natureza e todas as modulações de sentido das palavras no poema servem um propósito: exhibir a palavra poética na sua plenitude significativa. E, por isso,

Como um paradigma entrego eu a outros a forma
como passa o tempo enquanto dia se faz noite,
tons de cinzento desapareciam e eu me tornava tão incorpórea
para sempre. Mesmo em minha vida o meu texto
se distinguia do meu corpo e era por mim legado à decifração.
(Brandão, 2006: 190)

3. O visto e o dito: para uma *poiesis* da cor literária

A cor é como um elemento-base na interação eu-mundo.

Kouwer

A literatura desde sempre se instituiu como uma das linguagens da arte. Especificamente na poesia, a arte da palavra, concretizada na exploração da forma e das sonoridades que constituem a matéria do poema, possibilita a transcrição lírica da intimidade do sujeito. Para o efeito, o criador poético socorre-se, ainda, dos estímulos expressivos colhidos no mundo que o rodeia, de tal forma que a leitura de um texto lírico permite nele detetar a presença assídua de sensações visuais, auditivas e até táteis. Aliás, frequentemente, estas sensações são estimuladas em simultâneo, num processo sinestésico, sobretudo quando a poesia surge associada à música, fazendo convergir sensações visuais e auditivas. Ora, para John Gage, “the history of synaesthesia suggests that the very senses themselves, which have generally been thought of as bodily functions, are not exempt from, or are by and large the products of cultural conditioning” (Gage, 2006: 268). Isto pressupõe que a sinestesia é um processo culturalmente determinado, sendo por isso possível associar a poesia (escrita) à música (audição) ou mesmo à pintura (visualização). Assim, a poesia representa a consubstanciação verbal de uma espécie de tela, onde o sujeito de enunciação inscreve palavras a negro, na folha branca do papel, com referências cromáticas à realidade que se oferece à sua contemplação esteticamente produtiva. Sob este ângulo, como salienta Nuno Júdice, “a poesia é uma questão de espaço. O espaço do verso, da estrofe, do poema; e os limites colocados por esse espaço, na página. É aqui que surge a primeira homologia com o quadro: o espaço rectangular (ou quadrado) da tela – que se sobrepõe ao da página.” (Júdice, 2005: 133).

Já na tradição retórica greco-latina se insistia na relação entre a poesia e a pintura, expressamente cultivada por alguns poetas que partem da tela, do desenho ou do objeto escultórico para, em função deles, elaborarem o poema: através de descrições ou excursos comentativos, o texto poético converte-se

numa extensão efrástica⁷ do objeto visual, dado que, como explicitamente se declara num texto de Fiama, “os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma dos objectos” (Brandão, 2006: 248).

Esta relação íntima entre o quadro (referente pictórico) e a palavra (referente verbal) concretiza-se modelarmente em Apollinaire (1880-1918) e nos seus *Calligrammes* (1918). Desde então, o jogo ótico-grafémico com a plasticidade visual da palavra, cuja forma pode mimetizar motivos extraídos da realidade empírica, converte-a numa materialidade icónica portadora de sentido. Aliás, também no espaço literário português, sobretudo os poetas ligados ao movimento da Poesia Experimental, não deixaram de explorar a semântica visual do signo poético. É o caso de Ana Hatherly (1929-) que, na coletânea poética intitulada *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), reúne textos que considera suscetíveis de serem expostos num museu, ao lado de quadros ou desenhos. Emerge, portanto, o conceito do poema como obra de arte pictórica que, tal como numa tela, restitui, pela intermediação da linguagem, o desenho dos objetos.

Com efeito, o texto poético parece mobilizar uma retórica visual tão fortemente evocativa que apresenta, à vista, aquilo que verdadeiramente pretende significar: socorrendo-se de um processo de hipotipose, “decalca” a realidade pelo recurso a uma descrição tão pormenorizada quanto possível, atendendo às características imagéticas do objeto: forma, cor, textura... No entanto, ao contrário do que acontece no contexto semiótico das artes visuais, no discurso poético, os conceitos de luminosidade e cor não podem ser *mostrados*, mas têm de ser expressa ou implicitamente devolvidos pela palavra.

Aliadas, desde o início da história do homem, às artes plásticas, as cores desde sempre desempenharam cruciais funções simbólicas e culturais.

⁷ O conceito de *ekphrasis*, formulado a partir de referentes poéticos greco-latinos, assenta numa relação de dependência intersemiótica entre poesia e pintura. Numa aceção mais lata, que transcende a da estrita descrição verbal de um referente pictórico real ou imaginado, toda a poesia que dialoga com a imagem reenvia para um fundo visual que pode ser colocado em correspondência com o estímulo pictural de um quadro ou tela, como acontece, por exemplo, nos poemas de Cesário Verde, António Nobre ou Camilo Pessanha. No caso da poética de Fiama, é, com frequência, o vidro que funciona como símbolo isomorfo dessa tela onde se reflete a paisagem ou, em outras circunstâncias, são as pinturas inscritas em objetos familiares que catalisam a pulsão para a escrita.

Lembre-mo-nos, por exemplo, dos legados do Antigo Egito, onde a cor se assume como um elemento fundamental para a interpretação das pinturas. Será, no entanto, a partir do século XIX que se irá assistir à difusão de estudos mais rigorosos sobre o fenómeno da cor, quer realizados por pintores, quer desenvolvidos por escritores ou mesmo filósofos⁸. Partindo do pressuposto de que a cor tem a capacidade de impressionar a retina e de, deste modo, produzir uma reação que conduz à definição de uma ideia, o fenómeno cromático tem vindo a ser abordado como uma modalidade de comunicação onde intervém uma linguagem específica de cariz simbólico-cultural. Por isso, em contexto lírico, a cor assume-se como um motivo literário dotado de uma enorme versatilidade funcional, permitindo ao sujeito de enunciação nela fazer radicar distintas intencionalidades poético-expressivas. Desta forma, a cor, para além da sua notação referencial ecrástica, que permite a aproximação do poema à tela, assume-se ainda como um símbolo e um dispositivo estilístico. Na realidade, através de uma seleção cromática premeditadamente simbólica, o poeta pode metaforizar o seu estado de espírito, através de imagens onde predominam zonas de luz e sombra e distintos matizes cromáticos.

Uma cor solicita inumeráveis leituras potenciais, uma vez que a sua visão remete frequentemente para os domínios da imaginação e da fantasia, em virtude de a sua interpretação ser fortemente subjetiva e o vocabulário que a permite veicular consideravelmente restrito. O que importa, então, é a interação que se estabelece entre cada uma das cores, tal como, numa frase, é a cooperação sintática entre as palavras que viabiliza a produção de sentido. Assim, “o nome da cor é também cor” e assume maior relevância a cor nomeada do que a cor percebida, porquanto ela se encontra “carregada de maior poder onírico e mitológico” (Pastoreau, 1997: 124-125). Por isso, no poema,

a tinta esbate-se
em forma de onda. as letras emocionantes
diluem-se. os poemas antigos

⁸ Desde a publicação, em 1810, da *Teoria das cores*, de Goethe, e da criação do círculo das cores, de Charles Hayton (1813), foram desenvolvidos estudos acerca dos efeitos cromáticos que conheceram o seu expoente máximo, na década de 20 do século passado, com a Bauhaus.

banhados pelo mar tornam-se matéria
pura.
(Brandão, 2006: 312)

Com efeito, desde o final do século XIX que o estudo da cor se converteu num ramo da linguística da percepção, interligado com o estudo da psicologia experimental que atribui importância crucial à maior ou menor luminosidade das cores. Nesta aceção,

our visual mechanisms seem to be able to reconstitue the whole range of colour-perceptions on the basis of a severely limited set of stimuli (red, green, blue and dark/light) just as colour-vocabularies seem to work with a very limited set of ‘basic’ or ‘primary’ terms. (Gage, 2006: 11-12)

Por conseguinte, esta restrição do espectro cromático determina uma maior atenção à relação combinatória entre os nomes das cores e o seu uso, indispensável para a caracterização do seu funcionamento simbólico⁹.

Na realidade, mobilizando inúmeras possibilidades criativas com base na imaginação humana, a cor institui um código transitivo de expressão universal. Com efeito, para além de uma subsidiária função decorativa, a cor desempenha também papel coadjuvante na segmentação e identificação do conhecimento, funcionando, com frequência, como chave para o processamento inicial da informação a veicular, uma vez que “colour is the most immediate form of non-verbal communication” (Ambrose e Harris, 2005: 6). Por esse facto, ela encontra-se presente em inúmeros símbolos internacionais, quer se trate de sinalética informativa, quer nos domínios da publicidade e da arte em geral, assegurando uma comunicação mais apelativa e eficaz. Mesmo uma desprevenida observação empírica nos demonstrará que tudo o que vemos é, na realidade, colorido; poucos são os objetos monocromáticos, pois todos refletem alguma luz colorida, sobretudo se, de alguma forma, se relacionam com a natureza que é, em essência, policromática. Aliás, “research studies have proven that our

⁹ Saliente-se que a cor tem vindo a ocupar uma importância crescente na obra dos artistas plásticos que, através dela, procuram novos meios de expressão, em função do desenvolvimento da psicologia experimental e da fenomenologia.

responses are partly physiological, based on the effects colours have on our eyes and nervous system, and partly influenced by our environment and life experiences.” (Sutton, 2004: 154).

As cores nunca constituem, deste modo, uma linguagem imotivada. Disseminam sentidos ocultos, códigos, juízos ou tabus e permeiam a nossa vida quotidiana, linguagem e imaginário. E, por isso mesmo, não são historicamente imutáveis nem universais, mas dão testemunho de uma história complexa, indissociável de uma intrincada rede de relações, porquanto cada cor depende das outras para existir. Portanto, a cor só reveste funcionalidade do ponto de vista social, artístico e simbólico quando interage dialogicamente com outras cores e tonalidades. É, também por isso, necessário proceder à sua contextualização diacrónica, por forma a compreender o seu significado circunstancialmente determinado, que não deixará de acusar flutuações, consoante a época ou a cultura de uma comunidade, porque, como salienta Busatin, “signifiés et couleurs n’expriment, peut-on affirmer en gros, aucune vérité ni aucune valeur réelle s’ils sont séparés du mode varié selon lequel ils sont «portés» ou «soustraits»” (Busatin, 1986: 36). É, por exemplo, o caso do branco que, durante a Idade Média, se encontrava associado ao luto e que foi, na atualidade, substituído, em contexto ocidental, pelo preto. Ora, se, em algumas culturas, se mantém o branco como sinal de luto, porque se trata de uma ausência de cor (e, por isso, sinal de renúncia a tudo o que pode simbolizar alegria), é inevitável que o uso do preto “[se] vai impondo como a cor da dor em todo o mundo” (Heller, 2009: 130).

Não apenas a composição das tonalidades cromáticas tem revelado uma evolução substancial, justificada pelo recurso a novas substâncias químicas, como a própria utilização da cor tem sido objeto de inúmeras experiências. Por exemplo, no âmbito dos movimentos esotéricos e das terapias alternativas, as cores desempenham uma função crucial no tratamento de várias doenças psicossomáticas (aliadas ainda às potencialidades dos cristais, também eles de diversas cores e tonalidades), pois acredita-se que podem afetar comportamentos, uma vez que “as cores do espectro solar vinculam-se diretamente a toda a Natureza do nosso Planeta constituindo-se no elo vital de

tudo o que existe entre nós, seja mineral, vegetal ou animal.” (Nunes, 1987: 119). Aliás, não é certamente casual a escolha de cores claras para o interior dos espaços hospitalares; de facto, cores em tons pastel têm um efeito comprovadamente tranquilizante sobre o indivíduo, para além de serem interpretadas como sinal de higiene e salubridade, em contraste com espaços escuros, associados ao sujo e, por extensão simbólico-imaginária, à morte.

Na verdade, a cor é o dado mais direto e mais marcadamente impressionante que o real fornece, tornando-se indelével de reações específicas ou de estados afetivos particulares. No contexto das práticas artísticas da contemporaneidade, os criadores tendem para a informalização e o abstracionismo, fazendo preponderar, não tanto a reprodução referencial, mas a captação da essência interior e da viragem espiritual (Kandinsky, 1991: 48-49), pois é aí que se entende residir o móbil da criação artística. Neste sentido, nas artes visuais como na poesia, imitar a natureza já não é suficiente e torna-se necessário ampliar a paleta cromática, para que ela se torne apta a exprimir o inexprimível, sobretudo quando o que se pretende é conceder protagonismo a uma voz lírica que, como insistirá Fiamma, se revela “tão perturbada com a intensa mancha/colorida” (Brandão, 2006: 462).

Ora, porque a poesia convoca referentes do universo empírico para um espaço dominado pela imaginação transfigurante, propõe uma realidade paralela em que são cúmplices cor e sentido. Com efeito, alicerçado na imagem, o texto poético potencia um relacionamento íntimo entre a palavra e o que ela designa nessa “tela, onde a pintura era escrita (...)” (Brandão, 2006: 170), pois o poema é, muitas vezes, como um quadro onde se designam/pintam os objetos do real, facilmente visualizados através da imaginação transformadora do leitor, de tal forma é completa a restituição lírica do real. Ainda assim, qualquer palavra pode, por transposição figurativa, metamorfosear-se em símbolo de outra coisa que não a que designa, evocando, desse modo, as suas propriedades: textura, densidade, cor. Abre-se, então, espaço à cor poética. Por outro lado, os jogos que, na economia simbólica do texto poético, se estabelecem entre a luz e a sombra ou a cor e a sua ausência metaforizam estados anímicos ou traduzem imagisticamente a escala emocional do sujeito poético. Com efeito, como

observa Michel Pastoreau, “a cor é um produto cultural; não existe se não for percebida, isto é, se não for, não apenas vista com os olhos, mas também e sobretudo decodificada com o cérebro, a memória, os conhecimentos, a imaginação.” (Pastoreau, 1997: 66). Se estes aspetos revestem especial pertinência na análise de uma tela, eles revelam-se centrais no processo de construção de sentido no poema, onde, como reflete Fiama, muitas vezes “o erro das imagens/é a verdade da realidade” (Brandão, 2006: 326).

Na literatura portuguesa, a cor tem sido, designadamente no que se refere ao texto poético, objeto de persistente tematização, quer como motivo simbólico nuclear, quer como referência lateral. Percebe-se que assim seja, uma vez que, pela sobredeterminação da mensagem, vigora na poesia uma mais acentuada preocupação com o trabalho estético da linguagem e, tratando-se de um discurso tendencialmente centrado no sujeito de enunciação, nela se torna preponderante a orientação confessional e subjetiva à qual, com frequência, se alia a simbólica da cor. Assim, o autor mobiliza o repertório cromático para inscrever poeticamente aspetos do real que mantêm (ou não) uma relação de homologia com aquilo que sente, apelando aos sentidos – especialmente à visão – e pintando uma espécie de vívida tela interior. A cor assume, neste sentido, uma dimensão simbólica, que reclama uma específica interpretação na lógica semântica do texto.

Já nos textos medievais, nomeadamente no género de enunciação feminina das cantigas de amigo, a *dona virgo* elegia o universo natural circundante como projeção especular das suas mágoas ou alegrias, confidenciando às *flores de verde pinho* a sua preocupação pela ausência do amigo. Num gesto explícito de retoma intertextual, idêntico motivo vai ser glosado, à distância de séculos, também pelo grupo da *Poesia 61*, nomeadamente por Luiza Neto Jorge:

adormeci
na verde margem
à sombra da ponte com o meu amigo

ao despertar

nem sombra nem rio eram
os mesmos
nem eu nem meu amigo
os mesmos
nem verde a inundada
margem
(Jorge, 2001: 272)

Do mesmo modo, Manuel Alegre, compaginando-a com uma poética de denúncia, adotará a dicção aparentemente ingénuo do cancionero de amigo para fazer ouvir o seu canto inconforme num clima de repressão, substituindo o verde da esperança pelo negro do luto:

Se sabeis novas do meu amigo
novas dizei-me que vou morrendo
por meu amigo que me levaram
num carro negro de madrugada.
(Alegre, 2009: 72)

Luís de Camões, evocando uma tradição lírica sintonizada com os códigos bucólicos do maneirismo, subordina a beleza da paisagem que reverdece à perfeição da mulher amada, embora nela se projetem, por vezes, sentimentos dissonantes que revelam a face menos jubilosa da natureza. Colhendo inspiração na lírica trovadoresca, faculta-se um retrato da sensualidade feminina através de uma “cinta de fina escarlata” (Camões, 1971: 32), num encarecimento retórico da beleza que “faz serras floridas/faz claras as fontes” (ibid: 29), integrada num convencional *locus amoenus* de “alegres campos, verdes arvoredos” (ibid: 76). Assim, o poeta apresenta a mulher de “testa de neve e ouro” (ibid: 168), esboçando uma figura caracterizada, tanto na sua vertente tradicional, como na sua versão classicizante, pela plasticidade policromática. Aliás, esta tópica do retrato feminino ressurgirá na literatura portuguesa posterior a Camões, e mesmo na modernidade, e dela encontramos reminiscências, por exemplo em José Régio, na descrição dos cabelos femininos

comparados a uma “cascata/de oiro a correr ao sol” (Régio, 2001: 318), numa formulação de óbvia ressonância neopetrarquista.

Mas, na sequência das tendências simbolistas, impressionistas e expressionistas da pintura, a cor vai amplificar, de modo incontestável, o seu potencial figurativo e a sua funcionalidade simbólica, até porque “para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma” (Kandinsky, 1991: 49). Assim, o texto poético encena reiteradamente uma espécie de retroação dialética em que se encontram implicados o sujeito lírico que escreve e a realidade observada, também frequentemente textualizada na poética de Fiama:

a Natureza copia esta pintura
do fim de tarde que para mim pintei,
retribui-me os poemas que eu lhe fiz
de novo dando-me os meus versos ao vivo.
(Brandão, 2006: 572)

Já em finais do século XIX, para Cesário Verde, o poeta-pintor da cidade e do quotidiano urbano que compõe “quadros por letras, por sinais” (Verde, 2001: 151), as cores vão condensar sensações ambivalentes, conjugadas com frequência com um programa poético de observação crítica do universo social: se, em “Num Bairro Moderno”, a presença das “brancuras quentes” contrasta com o negrume civilizado da “rua macadamizada” (ibid: 95) e é sintoma da limpeza que acompanha o progresso urbano e o desafogo burguês, a referência aos frutos e legumes insinua, no poema, a imagem do campo multicolor, em contraponto com o *chiaroscuro* da cidade. Aliás, esta perspetiva é retomada no poema “De Tarde”, em que o “ramalhete rubro de papoulas” (ibid: 133), colhido em pleno piquenique campestre, traduz a promessa de plenitude sexual só possível num horizonte de idílica comunhão com a natureza. E, de novo, a cenografia urbana meticulosamente descrita em “O Sentimento dum Ocidental”,

na sua “cor monótona e londrina”¹⁰, faz emergir no sujeito poético “um desejo absurdo de sofrer” (Verde, 2001: 123) ou de se evadir através do azul do mar. Numa poesia atravessada pelo primado das sensações (sobretudo visuais), encontramos em Cesário Verde uma tendência sinestésica prefiguradora dos códigos poéticos simbolistas. Assim, os seus poemas constituem um políptico, quer da natureza campestre, quer da paisagem citadina, em que sugestões de vastidão e luminosidade alternam com indicações de escuridão e confinamento, associadas a espaços mais restritos e, geralmente, citadinos. Por isso, afirma: “fecho os olhos cansados, e descrevo/das telas da memória retocadas” (ibid: 145), reconduzindo à esfera rememorativa a contemplação de cenários eutópicos, onde se “destacam, vivas, certas cores/na vida externa cheia de alegrias”(ibid: 151).

Um outro autor finissecular, cuja obra se pode considerar um “imenso fresco do país” (Júdice, 2005: 127), é António Nobre. De facto, nos seus poemas, encontra-se liricamente mapeado o Portugal da província, com as suas classes trabalhadoras integradas no seu elemento natural (mar ou campo, preferencialmente). No entanto, a imagem dele reconstituída é invariavelmente filtrada pela consciência crítica (e analítica) do sujeito lírico. E, neste sentido, as cores evocadas integram-se numa ampla paleta associada à convocação de uma moldura natural realista (onde se revela preponderante a cor verde), sem, contudo, excluir o registo metafórico e simbólico: desde o branco e negro, associados às memórias (felizes) da infância, onde a “igreja/Branquinha” (Nobre, 2010: 35) contrasta com o “negro como a capa das viúvas” (ibid: 46), passando pelo vermelho, sintomático do vitalismo sensual e erótico insinuado na composição “Febre Vermelha” (ibid: 97), cuja cor permite ao sujeito alhear-se da sua doença e ludibriar a morte, ou ainda pelo verde salutar da natureza e, em especial, do elemento aquático que, em virtude do exílio real e existencial do eu lírico, se transfigura numa “cor de azeite” (ibid: 145). Trata-se, neste caso, de uma tradução cromática da saudade da pátria, onde transparecem

¹⁰ Um pouco na linhagem do *spleen* baudelaireano, o sujeito poético reconhece que o ar triste e doentio da cidade nele estimula um desejo profundo de evasão, concretizado na apologia da vida no campo, no retorno ao passado glorioso ou na vontade de partir para outros espaços cosmopolitas, através da “incomparable chasteté de l’azur” (Baudelaire, 1967: 37) do céu ou do mar.

motivos culturais (e.g. o azeite, símbolo emblematicamente nacional), assente no fio estruturante da memória. Aliás, esta saudade remete, desde logo, para uma expansão narcísica do eu, que sistematicamente exhibe o seu lado infantil para, logo de seguida, se abismar perante o envelhecimento (precoce) que lhe lembra a dilacerante irreversibilidade do tempo. E, por isso, refere o sujeito lírico que “na praia lá da Boa Nova, um dia,/edifiquei (foi esse o meu mal)/alto castelo, o que é a fantasia,/todo de lápis-lazúli e coral” (ibid: 132). Com as cores alegres da infância – azul e coral –, evocativas do seu éden inocente, contrasta a fragilidade fantasista do seu projeto – castelo de sonhos que se desmoronou.

Esse mesmo cromatismo de sentido disfórico se deteta no poema “Febre vermelha”, onde o sujeito lírico, em contraponto antitético, declara: “amo o Vermelho, Amo-te, ó hóstia do sol-posto!/Fascina-me o escarlata, os meus tédios estanca:/E apesar disso, ó cruel! histeria do Gosto,/Miss Charlotte, a flor que eu amo, é branca, branca” (ibid.: 97). Portanto, a simbologia da cor reativa os semas contrapolares de vida e morte, sugeridos pelos jogos de luz e sombra presentes ao longo do sintagma poético, confirmando que “a nomenclatura mais elementar distingue apenas entre obscuridade e claridade e todas as cores são classificadas segundo esta simples dicotomia” (Arnheim, 1995: 322).

Desenvolvendo uma poética de filiação simbolista, também Camilo Pessanha explora as possibilidades expressivas da simbólica das cores para traduzir a harmonia multimoda da natureza, apresentando motivos marinhos feitos “da mais alva porcelana” ou “róseas unhinhas que a maré partira” (Pessanha, 2003: 32-33) e evocando sensações visuais que transcendem a mera notação objetiva da cor. Verifica-se, assim, a representação afetuosa da beleza em escala mínima, patente no recurso ao diminutivo, em explícito contraste com o poema “Final”, em que as “cores virtuais que jazeis subterrâneas” (ibid: 72) devem adormecer, para que o sujeito possa fazer cessar a congeminação mórbida sobre tudo o que o faz sofrer. Numa poética onde o símbolo detém um lugar preponderante, as palavras revelam o lado obscuro e misterioso da realidade, num jogo de luz e sombra que traduz sensações paradoxais de beleza e dor, pois, como lembrará Fiama, “por vezes só o dom poético ou artístico

submete a angústia e permite uma procura serena” (Brandão, 1999: 19). Por outro lado, deteta-se em Pessanha também uma forte consciência decetiva, quer em relação à figura feminina, cuja beleza ativa se revela de um “mármore anatómico” (ibid.: 93), qual “lírio poluído, branca flor inútil” (ibid: 92), quer em relação à própria condição existencial do sujeito, degredado num “branco deserto imenso” (ibid: 128) onde, num desejo de superação do exílio vital através do lenitivo da morte, “já o sono começa.../tudo vermelho em flor” (ibid: 132). De facto, ao convocar a realidade e refletir sobre a mudável natureza íntima das coisas, numa indagação tanto racional como emotiva, o sujeito confronta-se com a efemeridade de tudo e descobre, portanto, que a vida é composta de imagens que não se fixam na retina.

Para Nuno Júdice, toda a poesia do início do século XX era a preto e branco, um juízo crítico que o ensaísta relaciona com a circunstância de esse período corresponder à conturbada instauração da República, que antecede o período negro da ditadura. Mesmo em Fernando Pessoa, incontestavelmente o poeta mais emblemático dessa época, são frequentes as referências aos jogos de luz e sombra, nomeadamente no poema “Chuva oblíqua” (Pessoa, 1997: 25-32), precisamente em consonância com a dialética interior/exterior desenvolvida no decurso do poema. Contudo, rastreiam-se, na sua obra, outras referências cromáticas que permitem modular a opinião de Nuno Júdice, associadas sobretudo aos elementos da natureza: é o caso das “flores de tantas cores” (ibid: 78), inseridas na cenografia natural da paisagem que seria perfeita se vertesse “na alma um azul do céu também” (ibid: 89). Aliás, não podemos esquecer sobretudo o heterónimo Alberto Caeiro, cujos poemas são atravessados por um diálogo panteísta-paganizante com a natureza, onde, como facilmente se compreende, a notação cromática se revela predominante.

Na poética de José Régio, a noite evoca o combate titânico do ser humano diante da dor e do sofrimento. Por isso, o sujeito poético afirma “vou suicidar-me de escuridão” (Régio, 2001: 52), embora admita que “meus poemas requintados e selvagens/o meu Desejo os sulca de vermelho” (ibid: 56), o que

deixa transparecer “todo esse ódio verde¹¹ espezinhado” (ibid: 61) que nele instila força anímica para lutar. De facto, a *persona* lírica ainda sobe “ao púlpito negro” (ibid: 93) para elevar a sua voz de protesto, instado por um ingente ofício poético que o faz “arrastar os pés sangrentos/e levar a sua loucura/como um facho a arder na noite escura” (ibid: 81). Ora, exibindo um narcisismo lírico que expressamente o aparta dos outros, o seu refúgio encontra-se no “oceano de ondas de oiro” (ibid: 419) alentejano, onde há “serras deitadas nas nuvens/vagas e azuis da distância/azuis, cinzentas, lilases,/já roxas quando mais perto,/campos verdes e amarelos” (ibid: 395). Novamente, o espaço natural, imageticamente transfigurado pela experiência da vida no campo, se consubstancia na resposta ao anseio do sujeito lírico pela vida tranquila do éden original. Assim, o púlpito negro, que sublinha o *fatum* inexorável que constitui a superior missão do poeta-arauto, será substituído pelo espaço luminoso e multicolor do campo, símbolo por excelência da liberdade.

Já em meados do século XX, “na poesia neo-realista dos anos 40 e 50, em oposição ao preto – a cor da fome – podia ver-se o verde – cor da esperança e o vermelho – cor da revolução” (Júdice, 2005: 123-124). É neste contexto sociopolítico de repressão e censura que entronca a “poesia de circunstância” – para recuperar a conhecida formulação de Jorge de Sena – ou, mais explicitamente, de intervenção. Assim, poetas como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, Manuel Alegre ou qualquer um dos elementos do grupo da *Poesia 61* vão dar cor(es) a um quotidiano exangue e a uma ordem política que interdita a liberdade de expressão. Neste sentido, as cores condensam metaforicamente, também, a insubmissão do sujeito poético, porque, segundo Nuno Júdice, “a cor, então, servia para pintar as únicas paredes em que a vigilância, por vezes, não se exercia com o furor policial das ruas” (ibid:124).

¹¹ Por vezes, os termos alusivos às cores adjetivam nomes de forma inabitual. Neste caso, o ódio surge inesperadamente associado ao verde. Tratar-se-á da metaforização cromática de uma esperança de que o sujeito se sente privado? Tal como acontece no *Romance Sonâmbulo*, de Garcia Lorca (1898-1936), em que se verifica uma expressiva hegemonia desta cor, também aqui “o verde já não é mais um atributo da cor mas, sim, uma substância que, proveniente de fontes desconhecidas, se difunde, de certo modo, como uma epidemia. Pelo caráter sintático-semântico, trata-se de casos especiais de adjetivos paradoxais, daqueles que não especificam seu substantivo, não o enfeitam, mas sim o fazem estranho” (Friedrich, 1978: 205).

A palavra assume “assim dois sentidos, um imediato e outro interior. Ela é a matéria pura da poesia e da arte, a única maneira de que esta arte se pode servir para atingir e tocar a alma” (Kandinsky, 1991: 42). De facto, cerceada a liberdade de expressão e com a miséria a invadir ruas sinuosas que desembocavam em lugar algum, apenas restava a poesia, pois que “do sangue se faz a trova/trova que é gosto de vida/que junto à morte se prova” (Alegre, 2009: 69). Através da convocação sistemática de uma gramática da cor, esta poesia pretende suscitar no leitor uma reflexão crítica e mobilizadora. Compreensivelmente, as cores predominantes vão ser o vermelho (o sangue que é urgente derramar na luta pela liberdade) e o negro (associado à repressão e à morte), muito embora figurem, no polo semântico oposto, ainda os tons azuis (o céu claro da evasão desejada) e verdes (a esperança redentora num futuro melhor).

A poesia de Jorge de Sena, com frequente consistência narrativa, reflete a experiência do poeta como ser-no-mundo, nela se inscrevendo a meditação desencantada sobre um tempo de luta e sofrimento repressivo. Por isso, a noite vai ser eleita como o momento em que o sujeito poético transfigura liricamente a sua emoção, instaurando um jogo de contrastes luminosos que colocam em evidência a sua relação agónica com o tempo-espaço em que lhe coube viver, quando vê a “cendrada luz enegrecendo o dia” (Sena, 2001: 73). Com efeito, o ambiente noturno é o tempo de deflagração da memória, enquanto o eu lírico vai “olhando uma verdura fugitiva/que a noite no céu queima depressa” (ibid: 51), tentando ainda reter alguma esperança “na transparência opaca de águas como céu/azul que a tarde por silêncios tece” (ibid: 131). Portanto, as cores verde e azul, que reenviam para elementos naturais de explícita conotação eufórica, contrastam com o negrume da noite, que evoca a dor aqui tornada indissociável da experiência do sujeito poético no tempo e na História. Aliás, o próprio Jorge de Sena concebe a sua poesia como testemunho e autobiografia transposta, afastando-se da noção de fingimento poético e elegendo o poema como forma de comunicação e transformação do mundo, onde se torna audível “o silêncio dos sonhos coloridos, e o dos outros/a preto e branco imagens desejadas” (ibid: 152).

Em Sophia de Mello Breyner Andresen, vamos encontrar também uma obra poética cujo centro de gravitação é constituído pela natureza, muito embora os seus poemas reformulem a realidade concreta através da utilização de símbolos elementais (sobretudo ligados à água e ao ar) que, com frequência, comunicam um sentido trágico da existência. Ora, esses símbolos desdobram-se em apontamentos cromáticos que remetem para uma realidade de plenitude original, sendo o mar o seu arquétipo principal. Desta forma, através do azul ou verde das águas, em contraponto com o branco da areia ou das casas caiadas, veicula-se a ideia de extensão e claridade. Então, apesar da consciência proustiana do tempo perdido, que não se recupera nessa busca incessante, o sujeito lírico parece, ainda assim, encontrar a resposta para a sua angústia existencial na quietude marítima, símbolo de um tempo absoluto que “é o azul e o verde e o fresco duma idade/morta mas que regressa” (Andresen, 2005: 65). No termo dessa demanda, conclui: “chego à praia e vejo que sou eu/o dia branco” (ibid: 25). A praia, cenário arquetípico da topografia simbólico-imaginária de Sophia, representa o espaço da metamorfose do ser, da sua plena reintegração na natureza e da refundação da sua identidade. O branco sinaliza, assim, a pureza primordial de quem se liberta dos constrangimentos da civilização e regressa a uma infância metafórica: tal como uma folha de papel em branco, o sujeito lírico parte do zero para uma (re)criação original – a da inteireza do seu próprio ser. De facto, para Sophia, a palavra, longe de ser um signo convencional desgastado pelo uso, é o elemento que permite a aliança reintegradora com a realidade e, por isso, sela uma relação íntima com as coisas. A sua poética está atenta à beleza, mas encontra-se também sintonizada com o sofrimento do mundo e, portanto, assume um inalienável compromisso com o real, por forma a restaurar a ordem a partir da matéria informe do caos, onde

depois da cinza morta destes dias,
quando o vazio branco destas noites
se gastar, quando a névoa deste instante
sem forma, sem imagem, sem caminhos,
se dissolver, cumprindo o seu tormento,

a terra emergirá pura do mar
de lágrimas sem fim onde me invento.
(Andresen, 2005: 11)

Em Eugénio de Andrade, o mar, cujas “águas são de vidro” (Andrade, 1994, 28) institui-se também como motivo lírico essencial. Em articulação com o campo sémico do mar, surgem símbolos como o barco e os olhos, condensação metonímica do próprio sujeito poético, concedendo-se primazia a cores como o azul e o branco que consubstanciam uma síntese cromática da paisagem marinha. Assim, embora o sujeito poético registre que “azul, pela janela/entrou o mar” (ibid: 31), os olhos são “a água onde passam barcos,/escura, densa, rumorosa” (Andrade, 2013: 27), traduzindo a sua inquietação interior quando convoca memórias de um tempo feliz, pressagiadas pelo “branco, branco e orvalhado/o tempo das crianças e dos álamos” (ibid: 32). Aliás, este recurso à memória faz emergir uma rede alusiva associada ao universo natural da infância de que fazem parte, por exemplo, as “dóceis flores/de cor difícil,/entre limão e vinho,/entre marfim e mel”(ibid: 36) que transportam em si “todo o azul da manhã” (ibid: 51). De facto, a diversidade policromática patente na obra de Eugénio de Andrade parece convergir num predomínio revelador do azul, presente na cor dos olhos do outro desejado – “olhos redondos,/agudos de verão,/e tão azuis” (ibid: 65-66) – ou no “azul secreto” (ibid: 53) da água que faz desencadear a evocação da felicidade erótica passada. Sendo o azul também extensão metafórica do céu, podemos afirmar, desta forma, que toda a poesia de Eugénio de Andrade se articula em torno de um desejo ascensional, muito embora o poeta reconheça os seus limites que não chegam, contudo, para ensombrar a dimensão redentora da criação poética. O seu universo lírico encontra-se, ainda assim, estruturado, como acentua Nuno Júdice, segundo uma “tensão cromática que vai do branco ao negro, e abre a partir de dentro do poema toda a realidade do humano” (Júdice, 2005: 115).

Cultivando uma poética densa e opaca, onde a exuberância imagística não se alheia de uma interrogação solidária da dor humana, Herberto Helder aproxima-se mais dos autores da *Poesia 61*, sobretudo no que toca ao discursivismo espreado dos seus poemas. Revelando afinidades iniciais com a

estética surrealista, o poeta acaba por aprofundar um discurso mais acentuadamente metafórico, aliando esse traço a um certo estilhaçamento no plano da elocução, pois “um poema cresce inseguramente/na confusão da carne./Sabe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,/talvez como sangue” (Helder, 1990: 26). Com efeito, tal como para Fiama, para Herberto Helder as palavras encontram-se ocultas sob uma espécie de metáfora imanente, admitindo o sujeito lírico que “apenas te digo o ouro de uma palavra no meio da névoa,/formosura inclinada sobre a cinza descerrada” (Helder, 1990: 49). Incumbido da dissipação dessa névoa e empenhado na desocultação do sentido, “todo o leitor é de safira, é/de Turquesa./E a vida executada. devagar./Torna-se a infiltrada cor da. Pedra/do leitor” (ibid: 114). De facto, o leitor é polo fundamental na interpretação desta poesia que não deixa de reivindicar as suas origens órficas e místicas, instituindo uma linguagem original e de notável criatividade metafórica, onde a interpretação do “texto assim coagulado, [em] alusivas braçadas de luz” (ibid: 311), se lhe apresenta como especialmente desafiante.

Embora de linhagem poética inegavelmente diversa, também num autor como Manuel Alegre o azul é uma cor predominante, assumindo conotações eufóricas, quer como símbolo da infância, onde “não mais no bibe azul a cor vermelha/cai sangue de verão: ameixas verdes” (Alegre, 2009: 479), quer como figuração do mar, perspectivado como memória épica das “lágrimas azuis de Portugal” (ibid: 147), quer ainda como signo revelador da densidade alusiva da palavra poética, “feita de montanhas praias vento/de verde pinho e mar azul” (ibid: 177). Aliás, toda a poesia de Manuel Alegre é testemunhalmente comprometida com a sua circunstância e é, desse modo, pontuada por símbolos que remetem tanto para a agónica experiência coletiva da longa noite salazarista, como para a celebração épica da História nacional. Assim, o poeta institui-se como um porta-voz que, na praça pública, denuncia a realidade, mas, simultaneamente, aquele que abre “fraterno a porta azul do coração” (ibid: 45). Ele é ainda aquele que revisita mitos do passado para, através do canto de reminiscências épicas da história do país, sublimar a luta contra a opressão, até

porque “um poema escreve-se entre a noite e a manhã/quando as águas irrompem na memória/e sob a página deixam a branca espuma” (ibid: 820).

O grupo da *Poesia 61* tonaliza, não raras vezes, a escrita poética de outras cores que sobressaem na superfície (por vezes, obscura) dos seus poemas. Apesar de cultivarem poéticas tendencialmente herméticas, fazendo uso de uma palavra lírica constrangida por naturais limitações expressivas de ordem contextual, nestes autores não predomina um cromatismo sóbrio ou sombrio. De facto, em todos eles é recorrente a presença de uma paleta multicolor que inclui também tons claros e, portanto, de acento aparentemente eufórico. Numa primeira análise, destaca-se a presença de um repertório de cores nucleares que inclui o branco e o vermelho (figuração metonímica do sangue) em íntima relação com a criação literária; o verde e o azul, representando elementos aéreos ou aquáticos; e o negro, evocativo da morte e da destruição.

Assim, na poesia de Maria Teresa Horta, de acentuado pendor erótico, assumem particular relevância semântica as tonalidades claras da “cintilação das pedras/... acesas” (Horta, 1998: 61), presentes nas breves descrições de naturezas mortas, onde fica a “nódoa que se esquece” e onde a “toalha de linho coa a luz/(...) fazendo cintilar o vidro da jarra” (ibid: 27). Simultaneamente, o trabalho do poema é apresentado como uma espécie de bordado de “palavras sobre o linho/do papel”(Horta, 2001: 59), arrancadas “das trevas tão densas/que postas nos poemas há que desbravar” (Horta, 1998: 92). No entanto, essa luta obstinada pela expressão justa resolve-se em apaziguamento, uma vez que, como confirma o sujeito lírico, “não talho o sangue/nas pedras/nem uso palavras/de ódio” (Horta, 2001: 33). Aliás, a escrita de Maria Teresa Horta encontra-se semanticamente articulada em torno do erotismo que é nela entendido como desnudamento e, portanto, inseparável da busca da plenitude expressiva: o corpo nu, “com sua pele de marfim” (ibid: 20), mostra o que há de irredutivelmente íntimo no ser humano depois de despojado das convenções sociais. Assim sendo, o predomínio de um léxico expressivo da luminosidade/claridade traduz um desejo intenso de mostrar, de revelar, de abrir caminho para o conhecimento de si e do outro.

Para Casimiro de Brito, “convém ouvir/o barro das cores”, para que a leitura seja fiel à “brancura dos sons” (Brito, 1974:11) da escrita. E, tal como Fiama, o sujeito insiste na restauração da sua densidade significante –“mordo a palavra e dispo-a/de pó. Sorvo seus rios de sangue” (ibid:9) –, libertando as palavras do seu sentido convencional e nelas reinscrevendo um sentido poeticamente renovado. Por isso, declara escrever “(...) como quem escava/no bojo da sombra/um mar de claridade” (ibid: 12), promovendo, pela escrita, a iluminação do real. Esse mesmo real é retratado, em registo negativo, em “verdes/metamorfozes/de guerra” (ibid: 19), tornando-se flagrante o contraste entre a figuração vitalista da natureza e o sofrimento e destruição que a guerra instala numa “terra violenta/onde pousa o sangue” (ibid: 20). A subliminar sugestão icónica das cores da bandeira nacional viabiliza o reconhecimento, nos poemas, do verde dos campos de batalha, transposição imagística da esperança num futuro de liberdade, e do vermelho do sangue que tragicamente é necessário derramar para a conquistar. Ora, são precisamente estas as cores salientadas por Nuno Júdice, quando se refere à poesia de meados do século XX (Júdice, 2005: 123-124).

Já na obra de Gastão Cruz assume particular produtividade simbólica a dialética luz/sombra que reiteradamente reenvia para a esfera da reflexão metapoética, elegendo-se a metáfora da água – à semelhança do que ocorre na poética de Fiama – como génese da escrita: “foi corpo o pensamento sob a clara/densidade do mar superior” (Cruz, 2010: 23). Também estas referências cromáticas, indicativas de um grau maior ou menor de claridade, se agregam em torno da metáfora da passagem do tempo, matéria do poema que surge “com o brilho da sombra irradiante” (ibid: 32) e lhe permite reconstituir esse “ser abstracto de concretos/olhos azuis talvez já regressado” (ibid: 27), identificado com um ausente objeto de desejo. Na realidade, a poética de Gastão Cruz, tal como a de Fiama, configura uma espécie de “ideologia *branca*” (Guimarães, 1989: 35), pelo que as cores adquirem também um significado ideológico, até porque “não é usando o adjectivo escuro/ou obscuro/que o poema se escurece” (Cruz, 2012: 79). Portanto, sob a imagem da realidade aparentemente inocente, insinuam-se linhas de resistência que importa ao leitor descodificar.

Por seu turno, a poesia de Luiza Neto Jorge, partindo de fragmentos do corpo ou de referentes pictóricos, torna evidente um código cromático peculiar, aproximando-se, pela sua diversidade, da lírica de Fiama. De facto, em ambas, se confirma a improficuidade da palavra comum, portadora de um sentido consensualizado e convencional, para representar experiências individuais, o que implica uma reinvenção (ou religação) poética das imagens das coisas, até porque, segundo Fiama, “nomeamos os nomes e nunca/as criaturas ou as coisas”(Brandão, 2006: 715). O efeito cromático revelar-se-á, deste modo, mais sugestivo, porque, se a poesia é incapaz de dizer a realidade – tal como uma tela não *mostra* essa realidade –, então é impossível para ambas reproduzir as cores sem uma perda substancial da sua aura. Desta circunstância resulta uma transfiguração sinestésica das cores, o que permite compreender que seja “tão verde o sol que nos rompe as órbitas” (Jorge, 2001: 31). E, nesta aceção, quando o poeta submete a palavra a uma operação de transfiguração alquímica – “metempsicose ma parole/ma part d’or dans les mots/vains” (ibid: 299) –, ela converte-se num dispositivo alógico de plurissignificação¹²: o sol, convencional metáfora da vida e da criação, torna-se verde da cor da natureza, numa fusão simbiótica com a paisagem que o enquadra. Mas, a cor é, para Luiza Neto Jorge, também arma de denúncia do medo e da opressão, associando-se o vermelho do sangue a uma violência arcaica inscrita no curso da História: “há uma veia atávica vermelha/nos mil séculos anteriores ao homem” (ibid: 42). Contemporaneamente, contudo, “ao homem que vive dentro de nós/esgotou-se o giz de cor” (ibid: 48), revelando-se ele, pois, impotente para pintar uma realidade alternativa ou compensatória. Por isso, tudo o que o poeta pode fazer é falar “com uma agulha de sangue/a coser-[lhe] o corpo todo/à garganta” (ibid:

¹² Se a linguagem quotidiana privilegia a dimensão utilitária da comunicação, a linguagem poética expressa e, simultaneamente, encobre o significado. Por isso, lembra Hugo Friedrich, a propósito das estéticas inauguradas por Rimbaud e Mallarmé, que “a poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos.” (Friedrich, 1978: 144). Ora, quer em Luiza Neto Jorge, quer em Fiama, podemos encontrar uma poética da sugestão e da ambiguidade, onde a fluidez semântica da palavra permite expandir drasticamente as suas possibilidades designativas.

57), mas de modo oblíquo ou, recorrendo a uma analogia do domínio das artes visuais, em *trompe l'oeil*: “tu vois noir ou blanc/ce dont je n’ai pu jouir/qu’en trompe-l’oeil”¹³ (ibid: 307).

No contexto da *Poesia 61*, também Fiama Hasse Pais Brandão desenvolve a sua obra poética em sintonia com os códigos estético-expressivos que subjazem a um novo entendimento do trabalho lírico. Ora, vivendo num momento dominado pela forte resistência ao clima de repressão que a ditadura instaurou, também a poesia da autora de *Morfismos* não se demite de um nítido enraizamento circunstancial, mais evidente no início da sua trajetória poética. Nos textos integráveis nesta fase, as cores reenviam essencialmente para o branco (anterior à expressão) e o negro (caligrafado) das folhas de papel, em contraponto com o sangue da criação: são cores às quais se encontra associada uma evidente carga simbólica, instituindo-se a palavra cromática como símbolo auxiliar de uma poética de denúncia, reforçada pelo seu fôlego discursivo. Com efeito, através de uma linguagem cifrada e de uma dicção fragmentada, a poesia de Fiama torna desafiante o trabalho interpretativo do leitor que deduz, no entanto, a simbologia das cores escolhidas: se ao branco se associam os semas de claridade e vida, o negro convoca a escuridão e a morte, enquanto o vermelho revitaliza a palavra poética entendida como tónus da transformação do mundo: “a chuva, a treva, orvalhos, rega/o sangue vertido pela metáfora/(a do poente) e pela ira (morte/humana) das vozes, memorizo” (Brandão, 2006: 107). Numa fase subsequente da sua trajetória literária, a poética da autora irá privilegiar a tematização da natureza como elemento primordial da criação, com “restos de cromatismos/que me feriram ouvidos e pupilas” (ibid: 529).

Inscrevendo um cromatismo multissignificante na poesia, os poetas do século XX exploram novas funcionalidades da palavra poética que deixa, assim, de estar constrangida por códigos estético-expressivos normativos. Deste modo, os tons de negro e cinzento, que matizam a experiência decetiva do fim de século, vão dar lugar a uma policromia semântica, abrindo a dicção poética a processos renovados de natureza antimimética. Enquanto motivo literário, a cor

¹³ Tal como acontece no domínio das artes pictóricas, o *trompe-l'oeil* literário pretende iludir ludicamente o leitor, intimado a interpretar a obra de arte pela convocação da sua subjetividade e a mobilizar os códigos de decifração adequados.

acompanha a tendência da poesia da modernidade para a desreferencialização e a postula descontinuidade entre mundo e linguagem. Com efeito, como salienta Hugo Friedrich,

a poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu domínio do estilo. Os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora. (Friedrich, 1978: 150)

O texto lírico contemporâneo documenta, com frequência, uma espécie de atrito subjetivo entre visão (sensível) e dicção (poética). Tal como na pintura, a cor encontra-se, na poesia, investida da vontade subjetiva do criador e não é, portanto, redutível a uma interpretação unívoca, até porque se “antes de Rembrandt tudo era baço./Ele fez o negro mais negro do que o negro/criou o branco e o contraste/inventou a luz” (Alegre, 2009: 845). Também na literatura, em geral, e na poesia, em particular, as cores surgem mais ou menos nítidas, consoante o projeto expressivo do sujeito lírico, mas constituem invariavelmente, como a escrita que as figura, a “matéria plástica” do poema:

tão nítido o colorido no primeiro plano e tão diferente
(...)
sobre o nevoeiro na minha memória plástica, como a escrita.
(Brandão, 2006: 244)

4. A cor na poesia de Fiana: plurissignificação e simbólica da palavra cromática

*O poema não é feito dessas letras que eu espeto
como pregos, mas do branco que fica no papel.*

Paul Claudel

Como não é raro verificar-se em várias poéticas contemporâneas, na produção lírica de Fiana encontram-se decantados elementos concretos, extraídos do real, a par de experiências quotidianas e memórias do sujeito lírico. Assim, as referências cromáticas ajudam a aproximar os nomes das coisas da sua própria substância, constituindo, portanto, uma materialização imagética daquilo que pretende nomear. Neste sentido, as cores aparecem aliadas aos elementos da natureza (com as suas flores, o verde das plantas, o azul do céu ou a suave transparência da água), aos objetos que recordam ao sujeito poético a infância feliz (por exemplo, a chávena de porcelana branca ou as paredes descoradas, acusando já o desgaste do tempo) ou mesmo ao processo de escrita, onde a folha branca do papel é preenchida com traços de tinta preta, quando a inspiração brota em golfadas de sangue, a metáfora mais obsessiva na sua obra poética.

Portanto, a palavra-coisa, ou a palavra-objeto, formula-se no poema e é das associações de imagens e significados (metáfora incluída) que nasce a poesia, revelando o carácter artístico do texto. Na verdade, para Fiana, a “poesia é um jogo de tensões entre a experiência do olhar sobre a realidade extrínseca e a possibilidade de interpretar a diferença que se interioriza na produção de um trabalho sobre a linguagem” (Silveira, 1986: 39). O trabalho poético transcorre, assim, da conjugação de fatores externos e internos e da interseção de dois planos: a vida *no* e *do* mundo e a sua representação pela linguagem. E o poeta, enquanto ser humano e social, estabelece uma união com a realidade (natureza) para, desta forma, se sentir vivo e eterno perante o tempo e único para a arte.

Na verdade, a poesia é, para Fiana, “uma iniciação a si mesma e uma especialização do espírito sobre as coisas do mundo. Aprende-se, através do labor poético, a enxergar-se a nudez das formas naturais nos olhos mesmos da poesia” (Cunha, 2011: 147). Sendo assim, apesar de partir do real, a poesia recria-o discursivamente, socorrendo-se da metáfora e da extensa rede de significações de que se encontra investida a palavra poética. A cor que surge no poema nem sempre pode ser apreendida como a cor real do objeto, uma vez que ela é sempre indicial de uma outra realidade, o que nos remete para a plurissignificação do signo poético. Neste contexto, todos os sentidos (mas muito especialmente a visão) desempenham papel importante na transfiguração da realidade por meio da linguagem poética: a cor é, primeiramente, apreendida pelo olhar, mas sugere também sensações térmicas (quente ou frio) e traduz estados de espírito (eufóricos/disfóricos), razão pela qual “os conceitos de cor devem tratar-se de uma forma idêntica aos conceitos de sensações” (Wittgenstein, 1996: 67). Por conseguinte, em poesia (embora o mesmo se verifique nas artes plásticas) a cor surge como um complexo sinestésico, que integra o estímulo simultâneo de diferentes sensações e, por isso, assume-se como um elemento simbólico de inegável polivalência expressiva.

Nos seus poemas, Fiana consegue a união entre a coisa, o nome e a imagem, porquanto a poesia é “matéria para o tacto, onda sonora para o ouvido, onda cromática para os olhos” (Brandão, 1988: 82). Ora, entrelaçando no discurso a metáfora e a imagem, a sua poesia dinamiza um processo contínuo de convocação de todas as cores que compõem a realidade circundante. Aliás, qualquer imagem mencionada num poema coimplica outras que lhe estão agregadas, abrangendo outros tempos e outros espaços para os quais remetem as ideias de cor e luminosidade. Tal como numa tela a cor desempenha um papel crucial, também nos poemas ela pode constituir uma sùmula cromática, até porque “colour is used to represent thoughts and emotions in a way that no other element of design can” (Ambrose e Harris, 2005: 6).

Assim, a cor pode constituir um dispositivo de marcação temporal: as estações do ano apresentam cores diferentes, assim como as águas dos rios e lagos, ou mesmo os objetos do quotidiano, cujo “espólio branco tornar-se-á

incolor” (Brandão, 2006: 475), tornando-se indissociáveis da passagem do tempo. Em todo o caso, prevalece sempre a consciência da imagem que existe no e pelo campo visual efetivo. Mas, ao mesmo tempo que o poema nos faculta uma imagem visual, a escrita cancela qualquer possibilidade de referencialidade reconhecível, uma vez que, quase sempre, as palavras surgem investidas de significados que não coincidem com a sua valência descritiva real. Deteta-se, neste caso, uma das características axiais da lírica moderna que,

graças à sua opacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica. (Friedrich, 1978: 207)

Na obra de Fíama, a Natureza adquire inequívoco protagonismo: a vida no campo, as plantas, a água que corre pelos rios em direção ao mar e todos os elementos naturais que configuram a paisagem em que se inscreve o sujeito lírico funcionam como uma espécie de espelho de maturação e *exemplum* de crescimento harmonioso a ser emulado pelo ser humano. Por isso, o homem encontra a resposta para as suas inquietações no seio límpido e colorido do cenário natural, eterno refúgio que o acolhe prodigamente. Ora, nos poemas de Fíama, as referências à paisagem e as metáforas que designam os elementos naturais remetem, com frequência, para uma ideia de existência primordial, para uma ordem genesíaca e para uma ordem prístina de conhecimento, configurando uma alternativa salubre e redentora para a iniquidade do mundo social. Assim, “o olhar perscrutador e envolvente da poetisa perante a Natureza permitirá que nos seus poemas se criem cenas vivas, libertando-se da performatividade e evanescência das imagens fugazes da sociedade contemporânea” (Silva, 2010: 126).

Na realidade, é a observação da Natureza, na sua sempiterna renovação, que vai comunicar ao sujeito lírico a sabedoria e a capacidade de aceitação face à mudança: porque tudo passa e se renova, é necessário olhar sempre para o

futuro, embora conservando as memórias de tempos ancestrais¹⁴. A poesia é a ponte que permite coligar esses dois tempos, uma vez que “o domínio da linguagem e da cultura contribuem para uma maior compreensão do homem e para uma consistente percepção da liberdade pessoal, já que o conhecimento e a compreensão do passado libertam” (ibid: 127).

Portanto, a natureza e a introdução da paisagem vão funcionar, para Fiana, como uma espécie de transportador linguístico, já que

entretecer
no texto os elementos naturais é uma aproximação necessária,
a equivalência entre a Natureza e a prosódia.
(Brandão, 2006: 164)

Noutros termos, os elementos da natureza afiguram-se necessários à composição do texto — a prosódia —, muito embora sejam trabalhados metaforicamente, porque

nada se apropria de nada senão a aparência
da aparência de uma figuração alheia como a que me encaminhou
para a criação.
(ibid: 236)

O real incorpora, na poética de Fiana, em conjugação com o legado de autores ancestrais, uma mensagem a ser decodificada, quer pelos leitores, quer pela própria autora, que manifesta consciência da perplexidade crítica que a sua obra gera. De facto, presumivelmente pelo hermetismo das suas palavras, que nem sempre veiculam significados transitivos, a interpretação dos textos de Fiana é uma tarefa tão complexa que leva a própria autora a refletir sobre essa dificuldade hermenêutica. Com a consciência lúcida de quem conhece bem o(s) sentido(s) das palavras, percebe que a realidade, quando transposta para o papel, difere muitas vezes da imagem que a traduz, até porque ela “percorre

¹⁴ Aliás, a memória revela-se fundamental no processo de escrita, pois é ela que organiza as ideias a serem vertidas no papel. Mesmo que essas ideias nem sempre sejam muito claras, refere o sujeito lírico: “a matéria organizo-a na imagem de esboços fumegando” (Brandão, 2006: 169). Portanto, uma qualquer visão, ainda que esfumada, da realidade, serve de móbil de evocação.

um caminho singular, relaciona a realidade empírica com a realidade do poema, não perde esse referencial: o poema é realidade também” (Steinberg, 2011: 11). Assim, a tarefa do escritor é ainda juntar os fragmentos¹⁵ que o olhar lhe devolve, ao mesmo tempo que aglutina as sílabas que formam a escrita, procurando recolher as que se perdem nessa transposição de imagens em imagens e de imagens em palavras. A singularidade do idioleto poético de Fiama reside, precisamente, nesta relação entre figuras e imagens que comunica um valor conceptual ao texto e se materializa gramaticalmente na expressiva recorrência do verbo ser¹⁶. Ainda assim, a economia lexical (e, especialmente, a elisão de formas verbais) traduz um programa deliberado de tensa moderação expressiva, em que a reversibilidade de certos termos reafirma a sua função instituinte de uma nova linguagem poética, muito embora se reconheça que

Tanto com a língua e os olhos delapidei o real
– incluindo os livros onde está
descrito e dito vezes várias –
que um dia tive de juntar os restos
e ligar com linhas as sílabas
que, aliás, no real, como as coisas,
estão ligadas. Por vezes, ao olhar o real,
uma sílaba quebra-se e cai no fundo oco.

Os críticos, porém, raça de leitores, o Verbo os bendiga,
sem olharem em si a razão intimíssima,
viram as minhas sílabas mutiladas
como a miséria do amor de quem vãmente ama.
(Brandão, 2006: 654)

¹⁵ A este propósito, sublinha Hugo Friedrich: “o fragmentarismo permaneceu como uma característica da lírica moderna. Manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais. Em tais poesias, o mundo real aparece atravessado por linhas confusas de fraturas profundas – e não é mais real” (Friedrich, 1978: 198).

¹⁶ “Ser” é o impulso que define o ritmo poético e que concretiza a transmutação de significados, revelando o que a palavra representa no poema e, simultaneamente, o que a mesma significa socialmente.

4.1. A cor como operador descritivo: natureza, picturalismo e passagem do tempo

Nella vita abituale ciò che è colorato viene considerato secondo la superficie degli oggetti che ci si presentano colorati, o secondo le impressioni che abbiamo del colore nella natura.

Rudolf Steiner

A Natureza desde sempre se instituiu como fonte primacial de inspiração para os artistas. A sua proximidade, a beleza dos elementos naturais e a sua eterna mutabilidade tornaram-se, ao longo dos séculos, motivos de criação para poetas, pintores ou escultores. Além disso, o mundo natural configura um *thesaurus* de símbolos potenciais, desde o sol, a lua, as estrelas, os animais ou as plantas e os frutos, que são indistinguíveis da complexidade da vida humana e que, por esse facto, se revestem de uma evidente relevância cultural. Não é, pois, de estranhar que motivos inspirados na ordem da natureza tenham sido também recorrentes na literatura, em geral, e na poesia, em particular. Aliás, de acordo com Gaston Bachelard, observamos a paisagem com emoção estética, porque antes a representamos nos sonhos, visto que “on rêve avant de contempler. Avant d’être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique” (Bachelard, 1991: 6). Ora, essa emoção estética transfunde-se, também, na obra literária.

Em articulação com os elementos naturais, as cores têm assumido, ao longo dos séculos, uma importância expressiva no domínio da criação literária. Aliás, a sua convocação poética não se limita às cores primárias, mas implica todo um conjunto de tonalidades que transmitem outras modulações cromáticas. Por esse facto, a sua presença traduz-se numa constelação de imagens que irão cristalizar-se em conceitos. Transposta para o papel, a imagem que temos da cor deixa de ser meramente referencial e passa a ser de ordem simbólico-figurativa. Por isso se pode argumentar que ela transita do exterior (domínio da realidade/natureza) para o interior (domínio da linguagem/metáfora). Se “na

pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria” (Friedrich, 1978: 18), também o cromatismo presente na poesia é inseparável do repertório lexical que permite a sua textualização. Por outras palavras, o termo escolhido para designar a cor é, na maior parte dos casos, mais sugestivo do que referencial. É o que acontece, por exemplo, quando o cromatismo da paisagem funciona como indicador da passagem do tempo, substituindo-se o verde primaveril por tons outonais.

Também na obra de Fiana Hasse Pais Brandão a Natureza constitui um núcleo sémico fundamental, seja como ponto de partida catalítico da elaboração do poema, seja como compêndio sapiencial de uma ordem ancestral do mundo. Aliás, na poesia da autora, “a relação com as flores do jardim e com os animais da quinta é a ponte para o outro e o reconhecimento do homem como um ser gregário que se completa na comunhão com todos aqueles que o rodeiam” (Silva, 2010: 126). Na realidade, os elementos naturais constituem a matéria-prima indeclinável da sua obra poética:

pelas paisagens entra-se na fala:
nomeio os pastos térreos
as campas vivas (o cemitério longe
é o real) tonalidades
da tarde os vários bandos
velos de lã (rebanhos
nesses campos são reais).
(Brandão, 2006: 100)

A paisagem serve, portanto, de cenografia literária, apresentando tonalidades contrastantes que revelam mundos diferentes: nos campos (presumivelmente verdes) destaca-se a brancura dos rebanhos, distinta da outra tonalidade, porventura esbranquiçada, das lajes do cemitério. Trata-se, por conseguinte, de uma realidade que sugere uma ideia de proximidade e distância e que revela, por isso, uma outra dimensão: a da fala, que nomeia, evocando cenas tornadas presentes na memória da autora. De facto, percebe-se um tempo

enredado noutros tempos e, por isso mesmo, comparecem imagens que são reconhecidas, porque preexistem à formulação do poema como linguagem. Como já foi sublinhado,

a obra de Fiana ensina-nos a atribuir ao circunstancial o protagonismo de cada momento, quando força o olhar sobre o que nos cerca e esboça uma atitude compreensiva e harmoniosa entre aquele que vê e o que é visto. Assim, entrega-se a cada espaço, como se ele contivesse a totalidade do tempo. (Silva, 2010: 126)

Ao longo da sua obra, Fiana destaca o elemento cromático numa natureza que lhe é bem próxima. Assim, logo nos seus primeiros poemas, integrados na coletânea *Morfismos* (1961), programaticamente alinhada com o trabalho poético desenvolvido no âmbito da *Poesia 61*, a autora parte de símbolos naturais, precisamente para definir a sua conceção de poesia: em “Grafia 1”, os conceitos de água e ave aparecem sinonimicamente justapostos, porque as metáforas postulam a contiguidade de tudo com tudo. Ora, no mundo natural, as aves pertencem ao espaço aéreo e não ao aquático; portanto, uma tal equivalência só será possível, no domínio do texto poético, enquanto metáfora. O mesmo é dizer que, se os elementos naturais se apresentam múltiplos no seio da natureza, no espaço do poema eles constituem símbolos linguísticos permutáveis.

Aliás, em toda a coletânea, a natureza aparece invariavelmente associada a esta funcionalidade: os seus elementos servem de base à escrita, mas apenas como ponto de partida para um trabalho de reconfiguração metafórica, num texto destituído de aparente coesão ou coerência, mas que, no entanto, é capaz de comunicar uma ideia perfeita da passagem do tempo, como no caso de “Sincronia 3”, onde “a cor negativa que é o verão” se compõe de um sol que “gera marés vivas” e provoca o “óbito inexacto para um insecto e um tempo” (Brandão, 2006: 21). Com efeito, percebe-se no poema a explicação dos efeitos negativos daquela estação: o calor, as marés vivas e a morte dos insetos traduzem, numa gradação cumulativa, uma ideia dinâmica do tempo degradador. Este movimento erosivo é reforçado pelo recurso ao transporte sintático e aos versos curtos. Paralelamente, a opção por um discurso

fragmentário e aparentemente alógico instaura a plurissignificação linguística, convertendo esta economia lexical numa estratégia que permite emprestar maior densidade significativa à mensagem poética. Neste sentido, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam significado” (Friedrich, 1978: 17).

Tanto nesta primeira coletânea, como nas seguintes, a natureza funciona como uma espécie de repto ou referência catalisadora para a elaboração do poema, até pela “forte consciência estética da autora, que, mesmo considerando o poder de criação latente que há nas palavras, não descarta, por princípio ético, a manifestação do natural como uma pungência e uma efervescência da Natureza como fonte originária de vida” (Cunha, 2011: 36). No entanto, quando se debruça sobre a página em branco, o poeta tem de rasurar as realidades preexistentes, porque a escrita é sempre um recomeço e, por conseguinte, uma reinvenção do mundo. A natureza é, portanto, um mote passível de glosa infinita. De facto, tal como numa pintura impressionista os traços aparecem mais espontâneos, em pequenas pinceladas que simulam o reflexo da luz, também no texto poético as palavras surgem aparentemente desorganizadas, com espaços em branco, denotando os efeitos de uma pausa reflexiva e, por isso mesmo, são portadoras de mais denso(s) significado(s). Como refere a própria Fiama, “qualquer neologismo, ou uma palavra, é um polo voltaico de si próprio, ou seja das suas conotações” (Brandão, 1988: 33).

Recorrendo, com reveladora frequência, à metáfora da água, a autora parte deste elemento natural para a sua conceção de poesia como constante impermanência e eterno devir. Deste modo, no universo lírico de Fiama, “l’eau devient ainsi peu à peu, dans une contemplation qui s’aprofondit, un élément de l’imagination matérialisante” (Bachelard, 1991; 16). Com efeito, “está no rio/o embrião da noite”, porque o rio é “o princípio evidente/de todas as formas” (Brandão, 2006: 15), ou seja, a água, símbolo heraclítico em permanente metamorfose, adquire formas constantemente renovadas, tal como a palavra

poética¹⁷. E, como esta, também o rio (a água) assume tonalidades diversas, consoante o elemento em que se integra: depende da cor do céu, da vegetação envolvente, do solo e do momento do dia. Ora, se, no espaço diurno, a água dos rios assume a claridade ambiente, na “noite significada” (ibid: 17) reveste-se de uma tonalidade mais densa, à semelhança do que deve acontecer com a metáfora poética, para que instigue múltiplas interpretações. A noite é, assim, o momento de êxtase em que a palavra poética está protegida e germina, para poder manifestar-se à luz do sol. Por isso mesmo, é também o espaço da memória, onde se dá a evocação subtil de um passado, cujas marcas se inscrevem indelevelmente no sujeito lírico. Os poemas de Fiana evocam o passado, não num sentido de nostálgica disforia ou de exumação saudosista dos seus vestígios, mas como espaço que guarda segredos e que, por isso, permite ser sistemática e continuamente ressignificado.

Mas, se, nesta primeira coletânea, a dicção poética da autora obedece a um discursivismo que consistentemente esbate a referencialidade dos elementos naturais, a Natureza assume um espaço cada vez mais expressivo no decurso da sua trajetória poética. Com efeito, na coletânea *Área Branca* (1978), Fiana firma uma relação íntima com a realidade circundante, dando relevo aos elementos naturais, que servem ainda de pretexto para a elaboração do poema, mas que são também indiciais de uma maior interiorização poética. Assim, a “área branca” representa o espaço de inscrição da materialidade gráfica das letras, em cujo terreno se faz radicar o corpo dessas letras. Portanto, a disposição das palavras assinala as manchas visuais que pretendem remeter para a imagem dos objetos. Na realidade, as palavras possuem afinidades com aquilo que contemplam e, por isso, as imagens alojam-se na expressão, porque “para a poeta, estar na literatura é efetivar a busca por um real construído como hipótese no âmago da linguagem” (Cunha, 2011: 230). Esta aliança do poema com a realidade é já ancestral e a autora vai, ao recuperá-la, colher inspiração nos clássicos e também nos seus contemporâneos, muito embora se trate agora

¹⁷ Reconhecendo uma aliança simbólica entre água e linguagem, observa Gaston Bachelard: “l’eau est la maîtresse du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents” (Bachelard, 1991: 250). A água assume, então, uma valência semântica que se projeta também na linguagem: ambas parecem sujeitas a um fluir perene.

de uma intimidade mais profunda, que faz depender a escrita da própria realidade, pois “seria entretanto com Fiama Hasse Pais Brandão (...) que as relações da linguagem com o real se iriam problematizar e transformar no próprio motor do poema” (Nava, 1988: 155).

Nesta coletânea, é permanente a relação tensiva entre o claro e o escuro, a luz e a sombra, comunicada através de elementos da natureza. Ora, os elementos mais escuros parecem estorvar (ainda) uma comunicação clara e aberta, aludindo-se, por vezes, também a barreiras físicas, figuradas nas paredes brancas. Uma vez que a cor branca é obtida a partir da junção de todas as cores da luz e constitui, portanto, uma cor conglobante, ela simboliza uma espécie de busca clarividente que inaugura uma linguagem, muito embora, em *Área Branca*, nem sempre surja associada à comunicação efetiva, mas apenas a uma sua parcela. Aliás, a recorrência de elementos mais densos e obscuros remete ainda para a evocação do passado: de facto, tudo o que não é transparente – e o branco é uma cor opaca – permite visões alternativas, de natureza interior e subjetiva. Em Fiama, não parece tão importante a nitidez com que se observa um objeto como aquilo que a sua contemplação suscita; por isso, o poeta se detém mais nos pormenores da poeira acumulada, que representa um tempo e uma tradição, porque, “a imagem (o que a poesia recolhe ou funda), se não substitui a visão do concreto na sua pura exterioridade, acompanha-a sempre num jogo de evocações e, por conseguinte, instaura uma relação de pressuposição recíproca” (Martelo, 2004: 180).

A divisão da coletânea em três secções distintas remete, desde logo, para uma reveladora estrutura triádica, composta por “Rosas” e “Área Branca” e culminando em “Sinais de Vida”, aqui duplamente entendida como vida da natureza e vida do poema, refletindo, de um modo particular, essa visão subjetiva do espaço circundante. Aliás, as rosas, símbolo da beleza efémera consignado por uma ampla tradição poética, traduzem, por si só, a ideia de renovação perpétua e de mutabilidade da natureza. Por conseguinte, elas constituem o objetivo correlativo de um discurso que se pretende refundar a todo o momento, como um sinal de vitalidade (e beleza) da escrita, até porque, situando-se na fronteira entre o natural e o cultural, são, como o eram já para

Mallarmé, um equivalente perfeito da palavra poética. O simples facto de se abrirem e desfolharem traduz a movência plurissignificativa das palavras que, num registo alegórico ou metafórico, se desdobram em múltiplos significados. É, pois, pelo trabalho poético que a beleza e o capital simbólico das rosas se tornam manifestos, pois “Fiama não articula seu poetar pensante com base nos conceitos; ela atua expressivamente nas fissuras da percepção, onde a palavra se faz imagem de si mesma e pode fabricar outro sentido para si” (Cunha, 2011: 109). Logo, a rosa, não deixando de ser uma palavra portadora de uma aceção semântica consensualizada, metaforiza também os conceitos de beleza natural e de criação poética. O lexema consigna, pois, uma constante retoma temática, reconhecendo-se que “o tema das rosas não é ainda estéril” (Brandão, 2006: 288) e pode ainda servir de base à construção poemática.

Em Fiama, a natureza é o refúgio, o ponto de partida e o ponto de chegada dos seus poemas, pois é nesse espaço que tem lugar a integração harmoniosa do ser humano. Para além disso, o contacto com a realidade permite a criação de laços entre tempos e espaços diversos, apresentando-se o regresso às nossas raízes culturais como antídoto para a deserção de sentido que caracteriza o presente¹⁸. Deste modo, a natureza assume-se como uma síntese do saber e a poesia é a forma que a autora encontra para a ele aceder, partindo das experiências de vida. Sendo o reino vegetal um dos mais imediatamente convocáveis, as suas cores e sombras constituem veículos privilegiados de rememoração desse universo inseparável da construção do poema, no qual “o inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades/necessárias” (Brandão, 2006: 279).

Ora, numa natureza onde “em horas trágicas, a centelha/do trovão fracturava o verniz lívido/do céu verde”, a imagem é remetida para “uma tragédia clássica pelos tons/de sangue, de ouro, de saliva” (Brandão, 2006: 294), exorbitando a realidade exterior para uma outra dimensão de natureza estritamente literária. Este esforço de memória revela o constante movimento

¹⁸ Numa época de ditadura e ausência de liberdade de expressão, a poesia reveste uma dupla funcionalidade: proporciona uma forma de evasão esteticamente produtiva e, simultaneamente, torna possível a denúncia por via metafórica. Por isso mesmo, a palavra poética precisa de ancorar-se na realidade concreta, para poder ser cabalmente interpretada.

pendular que organiza a escrita de Fiana, que parte de imagens da realidade para o passado, dado que, como expressamente se declara, “nunca há verdadeiro esquecimento (...) daquilo que faça parte de nós mesmos” (Brandão, 1999: 45) e “assim, o presente e a memória encontram-se, por fim, harmoniosamente, estabelecendo um equilíbrio necessário à vida” (ibid: 165). Porque, para Fiana, nada é efêmero, uma vez que tudo se renova e tudo persiste, o seu universo poético alimenta-se da presentificação de memórias que a todo o instante se questionam e refletem reciprocamente.

São, por outro lado, constantes as menções à passagem do tempo, designadamente pela alusão à alternância das estações. Assim, os “tons platinados/outonais” (Brandão, 2006: 296), que se sucedem à paisagem do verão, darão origem a que “as chuvadas/de um inverno soberbo fustiguem esse bosque,/e o seu silêncio e a sua longa mancha verde” (ibid: 298). De facto, é através da cor que se manifesta esse fluxo temporal, sendo o outono a estação mais insistentemente evocada, em virtude da cenografia policromática que se lhe encontra associada e que parece remanescente das “pinturas medievais” (ibid: 300). O domínio de vermelhos, verdes e azuis contrasta flagrantemente, tal como acontecia já em Cesário Verde, com “a escuridão do macadame” (ibid: 301) das cidades. Aliás, é, nesta lírica, sintomática a diferença cromática entre os elementos naturais e aqueles que se vinculam à esfera da ação humana. Na verdade, se, no cenário natural, encontramos com frequência as cores verde e azul das águas, aliadas aos brancos e outras cores variadas das plantas, na paisagem citadina predomina a ideia de escuro/sombra, apenas sobressaindo os brancos das paredes ou das lajes do cemitério. Trata-se, assim, de cores que ativam semas de enclausuramento e disforia, por contraposição ao espaço amplo, claro e multicolor do campo.

Na segunda parte da coletânea *Área Branca*, anaforicamente denominada “Área Branca”, o sujeito lírico surge novamente enquadrado por um entorno natural de amenidade bucólica e placidez pastoril, evocando ainda um passado vivido “sob as copiosas ameixieiras brancas” (Brandão, 2006: 307) ou sob “o tom vermelho dos loureiros” (ibid: 309). Aliás, pela sua constância, a referência a estas árvores convoca a isotopia transversal da infância. Assim, a ameixoeira,

que floresce no final do inverno e dá fruto no verão, assinala a renovação cíclica da natureza, cujas flores brancas se associam, por outro lado, à ideia de inocência incólume. Mas, ambas as árvores são evocativas da ideia de imortalidade e, portanto, reconduzem, em concomitância, ao aspeto renovável e eterno da natureza que tão sistematicamente magnetiza o olhar do sujeito lírico. Para além deste aspeto, as árvores, pela sua verticalidade, simbolizam a união do céu e da terra, transformando-se, por extensão analógica, no próprio ser humano que ambiciona a união com a transcendência.

Também as camélias, cujas folhas caindo fazem pensar na morte, são um motivo impulsionador do poema. De facto, as “camélias brancas: uma das fases/deste poemeto” (Brandão, 2006: 308) sinalizam a instabilidade semântica da própria palavra poética: tal como as camélias, flores de vida efémera, também as palavras do poema se encontram sujeitas a uma permanente deriva de sentido. No entanto, a morte das camélias não se traduz num esvaziamento da palavra, porquanto elas formam um longo tapete branco pelo chão, tal como as palavras se vão amontoando no espaço do poema. De notar que, embora as camélias sejam flores de cores variadas, a autora privilegia o branco, talvez porque “o branco soa como um silêncio que de súbito pudesse ser entendido” (Kandinski, 1991: 86). Esse silêncio pode ser associado ao germinar da criação poética. Portanto, a camélia branca vai fazer deflagrar, no sujeito poético, outras imagens que conduzirão ao surgimento do poema, prefigurando, por isso, apenas uma das suas fases. A interpretação do poema não se esgota, então, no sentido de que o investe o seu autor, mas depende igualmente da forma como o leitor entende o silêncio do branco e, por isso, a leitura constitui um processo de negociação de sentido *in fieri*. Esse processo é desencadeado pela sugestão. Como refere Hugo Friedrich,

A sugestão começa no momento em que a poesia, guiada pela inteligência, desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não “compreenda” nada. Tais radiações sugestivas derivam sobretudo das forças sensíveis da linguagem, do ritmo, som, tonalidade. Estas atuam de acordo com o que se poderia chamar de tons semânticos superiores, quer dizer,

significações que só se encontram nas zonas limites de uma palavra ou se produzem por uma associação anormal de palavras. (Friedrich, 1978: 182)

Deste modo, todo o espaço natural envolve a poetisa e “provoca-a” para a escrita, quando

através do vidro baço as árvores
cujo tom cinzento me atrai
cedem às rajadas e como cadáveres
acumulam-se no ar. O sentido
desta comparação é obscuro.
(Brandão, 2006: 309)

Apesar de tentar apropriar-se da realidade circundante, refere ainda a voz poética:

disponho das palavras
mais ambigualmente do que das imagens.
(ibid.: 309)

Se a natureza – ou, mais latamente, o real – constitui o pretexto tangível, as palavras que a descrevem são inevitavelmente ambíguas. E, por isso, justifica-se a opção pela cor cinzenta, também ela indecidível, uma vez que “o cinzento encontra-se entre dois extremos (preto e branco) e pode tomar uma tonalidade de qualquer outra cor” (Wittgenstein, 1996: 69). O sujeito lírico parte, então, da observação do tom cinzento das árvores (natureza) para a escrita, também ela situada no espaço transicional entre o branco do papel e o negro da tinta das palavras. De notar ainda que o vidro é *baço* e, por isso, não devolve um reflexo nítido, o que vai originar também uma *comparação obscura*: as árvores dançando ao vento assemelham-se a cadáveres e, portanto, transportam, paradoxalmente, uma ideia de morte. Mas elas constituem também fundamento para a elaboração do poema, que, deste modo, se torna acrescidamente ambíguo: sem claridade exterior, o pensamento poético enleia-se em metáforas herméticas que reenviam para a interioridade do eu lírico. Da mesma forma, “les images littéraires correctement dynamisées dynamisent le

lecteur; elles déterminent dans les âmes consonantes une sorte d'hygiène physique de la lecture, une gymnastique imaginaire, une gymnastique des centres nerveux" (Bachelard, 1991: 249), comprometendo o leitor na tarefa de interpretação.

Mais adiante, ainda no poema "Área Branca", "a transparência do sol" (Brandão, 2006: 318) traduz-se, então, numa claridade essencial à composição do texto poético. Sendo um elemento criador, associado às ideias de vitalismo e fecundidade, o sol é luz e, portanto, conhecimento. Ora, neste poema, a metáfora solar surge ainda coligada ao vidro (matéria translúcida por excelência), cuja transparência permite a visão absoluta do exterior e do interior. Assim, a poesia situa-se neste limite: entre o que a realidade exterior oferece (o sol, a praia, os banhistas) e o que o interior do sujeito lírico lhe permite ver. Na verdade, como observa Fernando J. B. Martinho, "na poesia de Fiama, revela-se-nos, aliás, uma voz tão atenta aos movimentos e aos tropismos mais íntimos da alma como à funda contemplação do mundo exterior" (Martinho, 2001: 53).

Esta alternância entre dois regimes – o do universo exterior empírico e o da interioridade recriadora do sujeito lírico – encontra-se consubstanciada nas metáforas associadas à passagem do tempo, sobretudo quando a autora observa o cair da noite, como se se tratasse de uma natureza morta, entendendo-a como presságio da brevidade da vida:

a insistência
em imagens antigas, paisagens
enrugadas como estampas,
não me faz sentir de súbito
inspirada e possuidora.
Antes me desprendo do tempo
e me afasto no poema
das metáforas, ou seja,
deixo-me encandear pela luz
das visões, sentindo que a memória
é superficial e retém a face
plena e visionária das coisas

na sua autonomia sublime.
(Brandão, 2006: 292)

Não podendo represar o tempo, porque a vida é fugaz e “as coisas, também, só têm nomes na memória dos homens que as configuram” (Brandão, 1999: 166), reconhece-se a natureza superficial e parcelar das lembranças e a poesia de Fiama adquire, a partir desta fase, um caráter tendencialmente visionário. Assim, as sombras das paisagens vão dar lugar a uma luz que encandeia sem que, no entanto, apague as imagens das coisas. Elas tornam-se, contudo, um pouco mais difusas, acusando o desgaste do tempo.

Na terceira parte da coletânea *Área Branca*, os “Sinais de vida” são coincidentes com a própria escrita, polarizada quer na natureza, quer no espaço da memória, ambos coloridos por matizes variados, uma vez que “les couleurs répondent aux lois du rappel, elles sont les principes ordonnateurs de la mémoire, qui s’attache à des supports triangulaires, comme les concepts, le semblable et son contraire engendrant des synthèses interprétatives” (Busatin, 1986: 23). Neste sentido, a interpretação dos objetos e da própria escrita fundamenta-se no recurso às oposições luz/sombra e à maior ou menor densidade cromática.

Observando a natureza no momento do pôr-do-sol, as suas cores diferenciadas impulsionam a dicção metafórica – “crio este encadeamento de metáforas” (Brandão, 2006: 323) – de que são exemplos versos como os que a seguir se reproduzem:

roço a minha testa pela luz poente
(...)
o pavão que é o sol
estampa na minha cara o seu leque
negro

admiro as horas naturais sobretudo
o poente ilustrado. Com vinhetas de malvas rubras
entre riscos de ouro e pinceladas.
(Brandão, 2006: 323)

As diversas cores da natureza são para o sujeito lírico evocativas de um tempo-espaço de harmoniosa felicidade. No entanto, a escrita não parece ser suficiente para conhecer a totalidade da natureza, porque as coisas constituem, no poema, apenas um simulacro dos *realia*. A animização do pôr-do-sol como um pavão de leque negro transporta o sujeito lírico para uma espécie de tela ilustrada com malvas rubras, embora com leves pinceladas. Assim, confessa que “nas manchas de flor branca” “gostaria de captar o ponto/menor de irradiação dessas manchas” (Brandão, 2006: 332), mas

grande parte da paisagem
enrola-se em espiral numa vara.
É a que nunca se conhece, mesmo
no período consciente antes da inconsciência.
(Brandão, 2006: 333)

Talvez por não ser capaz de apreender a totalidade dos elementos da natureza ou em virtude da descoincidência entre escrita e real, a autora aproveita a escuridão da noite (em que a visão da realidade exterior está drasticamente reduzida pela intrusão das sombras) para escrever a partir de leituras ancestrais. A paisagem de figueiras que “pertencem a um mito/ negro”, onde predomina “a cor de chumbo/ da noite” que “não extingue coisa nenhuma” deixa-a “aprimada/ no labirinto de uma transcrição enquanto/a leitura imprime riscos nas coisas negras.” (Brandão, 2006: 339-340)

Portanto, a escuridão do espaço noturno revela-se, uma vez mais, o momento propício à evocação, que dará corpo ao poema, a partir do momento em que começa “a emergir o anil atrás/da escarpa negra” (Brandão, 2006: 344). Ora, “a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação de vida” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 474) e, por isso, incorpora os segredos da escuridão, que serão desvendados pela luz (da escrita). Deste modo, a cor de chumbo da noite não impede a autora de criar, porquanto a leitura continua a funcionar como um móbil para a escrita. Neste sentido, se a realidade está oculta pela escuridão da noite, o sujeito lírico vai procurar a sua fonte de

inspiração no espaço da memória, uma ancestralidade que a leitura permite recuperar. Surgem, assim, novas realidades no poema, a partir de realidades criadas (ou recriadas) por outros autores e que, transpostas para o novo texto, se revelam, ainda assim, diferentes. O poema assume-se, portanto, como suma interpretativa de um real que se consubstancia na visão interior do poeta.

Se, em *Área Branca*, a experiência da realidade se apresenta como indissociável do sujeito, na medida em que este a transforma em imagens poéticas, na coletânea *Cenas Vivas* (2000) “o poema acolhe o «mundo quedo», a realidade que serenamente o sujeito contemplador reescreve em *íntegras imagens líricas*” (Sousa, 2001: 27). Nesta coletânea, a autora parte frequentemente da descrição da vida campestre, associada às recordações da infância, para recriar autênticas cenas vivas ilustrativas desse pastorilismo evocativo. Apresentando também uma divisão tripartida, a progressão temática de *Cenas Vivas* apoia-se na convocação de memórias do passado, textualizadas em tom nostálgico em versos “Elegíacos”, precedendo “Os Louvores” dessa experiência vivida no campo, onde – refere – “toda a Natureza me coube nas pupilas,/mestra de sentimentos, e eu discípula” (Brandão, 2006: 610), até confluir num tempo presente em que avultam “As Poéticas” cores da Natureza.

De facto, a aprendizagem que, durante a infância, se processa em diálogo com a natureza leva agora o sujeito poético a tornar essas imagens na matéria-prima do poema, uma vez que a poesia nasce da sua relação íntima com a terra que lhe serve de húmus e raiz, referindo-se:

pedras
densas que me encheram o ventre
e me criaram similar à Terra.
no mar tive cristais quebrados, joias;
Na terra, tão nítida poeira branca
Que fundi a forma das flores visíveis.
(Brandão, 2006: 623)

Assim, tanto os *cristais do mar*, como a *poeira branca* da terra se uniram, como matéria elemental da natureza, revelando-se outros no poema.

Consequentemente, o sujeito acentua a fusão das formas, numa espécie de moldagem do barro que visa a criação da forma poética. Das pedras densas e, porventura, impenetráveis, o poeta-artífice extraiu a poeira branca, que misturou com os cristais do mar, e de que fez brotar as flores, metáfora da palavra poética. Aliás, os cristais, cuja luminosidade provém de um saber adquirido ao longo dos séculos (basta lembrar que um cristal é o resultado de um lento e laborioso processo de formação), constituem a tradução figurativa da cristalização do que era precioso, representando o passado em versão fossilizada e tornando-se, portanto, numa pedra com óbvias faculdades mnésicas. Assim se explica que se revele recorrente, no lirismo de Fiama, a utilização de um amplo repertório imagístico associado aos cristais e pedras preciosas, como a ametista, o âmbar ou a turmalina.

A realidade é, neste sentido, o âmago do poema, nele se infiltrando, com frequência, a noção de passagem do tempo perspectivado como

silencioso e enigmático
imerso no denso calor do ventre.
Guardado no silêncio mais espesso,
o tempo faz e desfaz a vida.
(Brandão, 2006: 611)

Nesta coletânea, tal como se verifica nas anteriores, essa noção é comunicada pelo movimento cíclico da natureza, composto pelas suas estações, anunciando que “uma vez mais as andorinhas/voltam ao poema” e registando alterações no seu comportamento, pois “equivocadas, antes, bebiam em Maio/a água negra de um largo fosso”. No presente, não obstante, “escolhem, agora, o tanque mais translúcido” quando “na hora do pôr-do-sol, surgem/e levam-me até ao seu poema” (Brandão, 2006: 618). O regresso das andorinhas surge, por outro lado, também associado à experiência infantil da *persona* poética, vivida em eufórica plenitude:

como a história geológica da terra
a história dos pássaros no meu jardim

é a dos lugares que se uniam ao tempo

as andorinhas, negras, doridas,
gritavam o desespero de cada dia.
(Brandão, 2006: 619)

Uma leitura atenta do macrotexto lírico que a coletânea constitui revela que as cores da natureza euforicamente semantizadas (o verde dos campos, o azul do céu ou o amarelo do sol) são, nestes primeiros poemas, substituídas por cores mais sombrias (negro, cinzento), tornadas extensivas à própria paisagem que especularmente reflete, porventura, a dor provocada pela saudade traduzida em

haver um grande choupal cinzento
(...)
haver, no coração, um tom cinzento antigo
que está na retina, fatalmente, comigo.
(Brandão, 2006: 628-629)

De facto, a cor cinza do choupal torna-se indistinta da tonalidade sombria dos sentimentos disfóricos, pois “o cinzento é a cor de todas as matérias que acabam com a alegria de viver” (Heller, 2009: 270). Associado à velhice (e presente, por exemplo, no cabelo grisalho), o cinzento exprime, melhor do que qualquer outra cor, a noção de passagem do tempo e, conseqüentemente, da fugacidade da vida. Mas, na simbologia cristã, associa-se também à ressurreição dos mortos, pelo que se revela a cor ideal para fazer exumar memórias inertes depositadas no inconsciente.

Porém, na segunda parte da coletânea, as cores vão-se tornando progressivamente mais claras, embora sejam ainda investidas de inegável valor evocativo. Nesta secção, os louvores oscilam entre um espaço interior, maculado pelo pó do tempo, e um outro exterior, mais próximo das cores da paisagem natural. Assim, a casa, *axis mundi* e imagem miniatural do universo, simboliza o próprio universo íntimo do sujeito poético, povoado de recordações do passado. Representando “o ponto de cristalização para a formação das diversas conquistas

da civilização, símbolo do próprio homem, que encontrou o seu lugar estável no cosmo” (Biedermann, 1994: 76), a casa converte-se num espaço primordial de maturação poética:

desocupado o sótão, sacudido o pó,
as próprias coisas levitam
transformadas em palavras
depois de desfeitas.
(Brandão, 2006: 645)

no primeiro andar, o brilho branco
dos lambris de madeira. Oh, tintas
vindas de algum magma terrestre
que produz soluços.
(ibid: 646)

Na sua arquitetura simbólica, a casa transporta saudades de um passado que assombra o sujeito lírico, como o pó acumulado por anos de afastamento. Por isso, as tintas, que poderiam tonalizar euforicamente a sua vivência, são transportadas do magma da terra (interior mais distante e, porventura, inalcançável) e instalam o pranto. Trata-se, aqui, da evocação inequívoca de um espaço e de um tempo que remetem para a infância perdida, onde os lambris brancos da madeira (que podem, metonimicamente, considerar-se reminiscências do berço) foram substituídos por cores de terra, revelando a erosão do tempo. Ora, esse sentimento obscuro e dolente só poderá ser parcialmente sublimado pela contemplação da natureza exterior que exonera o sujeito lírico do fio da memória, quando observa que

na escada, o vitral há-de absorver mais verde,
de um verde exterior: a paisagem de jardim
em memória e obra. Alguns vidros
brancos do vitral vão ser trocados
por verdes vidros, para que o vitral
absorva todo o verde.
(Brandão, 2006: 649)

Os vidros brancos (opacos) do passado são velaturas da realidade, que só poderá ser contemplada quando ocorrer a fusão do verde do próprio vidro com o verde exterior da natureza, ou, por outras palavras, quando a realidade presente do sujeito poético apreender a realidade exterior, absorvendo todo o verde da natureza. É, por isso, necessário trocar os vidros, considerados espelhos da memória que precisa de ser iluminada. Só assim será possível absorver todo o verde, símbolo vitalista de fertilidade e de esperança, que “é a quinta-essência da natureza; é uma ideologia, um estilo de vida: é a consciência meio ambiental, amor pela natureza” (Heller, 2009: 105). De notar, ainda, o jogo vocabular estabelecido entre os termos *verde*, *vidro* e *vitral*: a reiteração aliterante da fricativa /v/ evidencia um forte poder sugestivo, que se concretiza no verbo *ver*: a própria materialidade gráfica da consoante parece traduzir visualmente uma convergência de dois pontos – por um lado, apresenta-se o exterior (natureza) e, por outro, o interior (onde se encontra o poeta); o ponto de convergência seria, neste caso, o vitral-vidro. Por isso, uma vez absorvido o verde pelo vitral, será possível estabelecer a fusão entre o verde exterior e o interior, unicamente separados pelo vidro.

Contudo, essa fusão não impede a cesura com o passado, pois, apesar da renovação cíclica da natureza, as pessoas não permanecem para observá-la e, por isso,

agora a Natureza
morre e renasce, sem ser vista nem louvada
pelas gerações de vivos que antecedem
esta poeta, ela própria não de folhagem perene.
(Brandão, 2006: 660)

Na terceira parte da coletânea, é reforçada a isotopia do renovo cíclico da natureza, concedendo particular ênfase ao seu cromatismo. Desde logo, o título do primeiro poema, “Catálogo Botânico da Primavera”, remete-nos para um inventário exaustivo de elementos vegetais que ostentam as mais variadas cores,

mas que se revelam, nas palavras do sujeito lírico, mais difíceis de decifrar do que os sons:

mais difícil sinal são as cores várias,
que despontam cada dia e eu vejo,
ano após ano, iguais e singulares.
(Brandão, 2006: 679)

De facto, comparecem, no poema, camélias brancas, glicínias roxas, rosas rubras e narcisos amarelos, compondo uma extensa tela multicolor, que contrasta com a unitonalidade dos melros na sua “negra plumagem que os cobre” (Brandão, 2006: 681). Ora, é no interior desta peculiar paisagem natural que a autora se demora em digressões evocativas, quando observa os loureiros, que lhe lembram os poetas antigos, ou quando a brancura dos goivos a faz suspender a reflexão, porque, nesta estação primaveril, reconhece que

cada manhã me põe diante dos olhos
nova forma de cor e luz e, às vezes,
figuras esbatidas de outra estação
igual, porém perdida já, inane.
(Brandão, 2006: 683)

A partir da observação desse quadro primaveril surge, também, a evocação de tempos idos e o espaço da memória é preenchido por imagens já passadas. Aliás, esta ideia vai ser objeto de reiteração no último poema desta secção, intitulado “Sumário lírico”, onde emerge uma complexa rede de relações entre exterior e interior, entre o que o sujeito observa na realidade e a recordação de saberes depositados na memória. Se, no primeiro poema, era apresentada uma imagem da primavera, com as suas cores intensas e luminosas, neste vai predominar um cenário crepuscular, em que o poente vai ser o ponto de chegada do poema, porque

o tempo não existe quando tudo se reúne.
Mas as frases de todos estão no lugar, meus poetas,

sendo o olhar sempre o puro tacto, quando o som
sai desta boca, sopro, e toca em sons e seres.
A faixa solar vermelha é um profundo fundo, só sonoro

e tangível na boca. E morrerei sem lançar um som vivo
para África, neste sumário lírico, redito.
Satisfaz-me o meu sol vermelho em mês de pouco ver,
pois passavam golfinhos antes de ter havido sol assim,
e mudamente vistos: imagem tão íntegra lírica

que vai descer à boca em última palavra minha.
(Brandão, 2006: 707)

Mesmo que a última palavra seja proferida, percebe-se que, na poesia de Fiana, o tangível nem sempre é o que está mais próximo. De facto, apesar de a sua matéria poética se constituir a partir de referências exteriores, decalcadas do mundo reconhecível da natureza, a verdade é que a malha poética gera uma trama complexa de metáforas e imagens que vão muito além do palpável. Por isso,

no caso de Fiana, o isolamento da palavra, a destruição do hábito linguístico, que primeiramente explorou, permitiram-lhe ver que a relação (a sintaxe poética) tornava simultâneo o que ainda assim devia permanecer separado – e essa foi a visão que lhe fez o mundo próximo em exterioridade. (Martelo, 2010: 128)

Portanto, exterior e interior coabitam num mesmo espaço, onde se dá a criação poética e onde se materializa o texto. O que faz da “palavra, espaço e tempo: o triângulo fundamental para a inserção do sujeito na história” (Silveira, 1986: 83).

Se o exterior representa a matéria fulcral da criação poética, visto a natureza ser pródiga em símbolos e cores, também as imagens interiores do sujeito lírico assumem um relevo crescente na obra de Fiana. Ora, essas imagens, resultado de um exercício de insistente rememoração, alimentam um notável processo coesivo de intra- e intertextualidade, trazendo vestígios de um passado pessoal, mas também chamando à cena a experiência do leitor. Assim,

alguém pega no ramo do loureiro,
num verso clássico, e o dá a toda
a humanidade, pois a memória
da poesia passa de poeta a poeta,
para o mundo.

(Brandão, 2006: 682)

4.2. A “água polícroma” – uma recorrência simbólica na poética de Fiamma

*Todas as tardes levo a minha sombra a beber
Como uma nuvem ao mar de que saiu o meu ser.*

Vitorino Nemésio

A água é universalmente reconhecida como uma substância lustral que não só retira as impurezas do corpo, como purifica a alma. Sendo considerada a matriz do mundo, porque origem de vida, é figurada, em vários sistemas mitológicos, como uma divindade feminina, embora represente uma entidade ambígua, por poder ser também portadora de destruição. Mas, sobretudo para as civilizações que se expandiram num enquadramento geográfico emoldurado por mares e rios, a água desempenha um papel crucial. De facto, “as águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 41). Por isso, não é de estranhar que motivos relacionados com a água tenham sido recorrentes em toda a literatura mundial e, no caso particular da poesia, se constituam numa espécie de *leitmotiv* organizador da criação lírica.

Na tradição lírica nacional, o tema da água é cantado pelos poetas desde a época trovadoresca, em que a fonte era o local de encontro com o ser amado e o mar a barreira intransponível que levava o apaixonado para longe da donzela, transformando-se, por vezes, numa metaforização do amor inconcretizado. Ora, estes motivos poéticos persistiram até à atualidade, assumindo a simbólica da água novas valências sémicas: sendo um elemento aberto à geometria de todos os corpos, a água tem uma correspondência direta com o poema, também ele adaptável a múltiplas formas. Aliás, na literatura portuguesa, a simbologia aquática, associada a mares, rios e lagos constitui uma verdadeira constante diacrónica. Por isso, não é de estranhar que, na poesia de Fiamma, o mar se imponha também como a força motriz imagística de inúmeros dos seus poemas.

Sendo um elemento diretamente captado na realidade, a “água policroma e inumerável” (Brandão, 2006: 19) revela-se o princípio de todas as formas e, por conseguinte, elemento de valor insuperável na tarefa de nomeação do real, verdadeiro corolário da poética de Fiama. Na verdade, “l’eau est aussi un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d’un rêve qui ne s’achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l’être” (Bachelard, 1991: 8). É através da relação consubstancial que mantém com a água que no sujeito tem lugar a metamorfose necessária à criação poética: a busca do mar é, também, a busca da poesia — é o devir poético. A água é, em síntese, a matéria que pulsa no ser que se faz poeta.

Por não possuir forma própria, a água representa, de modo exemplar, o que poderia entender-se como o caos primordial, uma vez que constitui uma massa indiferenciada que contém em si todas as hipóteses de criação: para além de não ter forma fixa (amoldando-se, por isso, a qualquer forma), também se encontra investida do poder de dissolver e desintegrar todas as formas. Portanto, equivale a um princípio ativo que antecede a criação, mas que pode, igualmente, prefigurar a destruição, sobretudo quando ligada a fenômenos atmosféricos desfavoráveis e à sua acumulação destrutiva sob a forma de aluvião. Sendo associada ao mar, representa o inconsciente e o infinito, o oceano cósmico de que emerge toda a vida e no qual esta acabará por dissolver-se. Note-se que a água, sendo um elemento em permanente devir, termina sempre na posição horizontal, sugestiva da imagem da morte¹⁹. Já associada ao rio, revela-se um símbolo de fertilidade e uma imagem heraclitiana do infindável fluxo do tempo que culmina, inevitavelmente, no mar, perspectivado metaforicamente como último reduto ou morte.

Na poesia de Fiama, a isotopia da água percorre todas as suas coletâneas, relacionando-se com símbolos de evidente alcance cósmico (como o mar, o rio ou a chuva), mas também com *leitmotive* mais restritos, que remetem para o paraíso da infância (o tanque, o lago, o aqueduto). Ora, desta forma, traduz-se

¹⁹ Como salienta Gaston Bachelard, “l’être voué à l’eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s’écroule. La mort quotidienne n’est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l’eau.” (Bachelard, 1991: 9)

em motivos poéticos reveladores do mundo pletórico de vivências autobiográficas do eu lírico. Se, numa primeira fase, em que a autora cultivou um acentuado discursivismo, a água reduplicava o propósito do poema enquanto caudal informe a ser disciplinado como as palavras, numa fase mais avançada do seu itinerário criativo, ela vai representar a própria realidade que constitui a matéria dos seus versos. Sobretudo a partir de *Área Branca* (1978), “em que as palavras se disponibilizam a uma deriva em que predomina um tom predominantemente descritivo” (Guimarães, 2001: 47), deteta-se, na sua obra, uma mais evidente subjetividade, tocando já o domínio do inconsciente e, portanto, na água se reconhece o elemento da natureza que mais aberto parece a essas possibilidades evocativas. Não é de estranhar, então, que surjam referências ao gelo, ao pântano e ao lodo, elementos reveladores de outros estados emocionais, enquanto a autora reconhece que

Vai chegar a manhã espessa cheia de lodo leve
para apagar os vestígios da posição das coisas.
(Brandão, 2006: 323)

A opacidade indiciada pelo lodo ajuda à metamorfose da realidade que se apresenta, perante o eu lírico, como irremediavelmente perdida: os vestígios do passado não são legíveis através do lodo da manhã. Por isso, opta-se pelas visões da madrugada, momento do dia (ou da noite) em que mais facilmente se pode entrar no “túnel do reconhecimento” (ibidem). Ou seja, a água, símbolo transparente que permite atingir o conhecimento e princípio dinamizante das mudanças e transformações, nem sempre se apresenta como esse elemento transformador. Por vezes, assume-se como uma barreira que impede a visão, embora funcione sempre como uma imagem da escrita, como um espelho (mais ou menos claro) onde se refletem as palavras. O próprio lodo pode relacionar-se com a ideia de matéria em fermentação, à semelhança da palavra que, pela escrita, vai conquistar a sua plenitude significativa, pois “entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra, escalonam-se todos os níveis do simbolismo cósmico e moral” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 398). O lodo pode, então, ser o equivalente simbólico de uma palavra opaca e

plurissignificativa, que reclama uma interpretação mais exigente que restaure a sua transparência primordial. Pode, aliás, traduzir-se naquilo a que Bachelard apelida de “végétation de cauchemar” (Bachelard, 1991: 190), veiculando eficazmente a ideia de algo obscuro e perturbador, como um pesadelo denso e profundo do qual é necessário acordar para aceder à claridade.

Na sua primeira coletânea, *Morfismos* (1961), Fiama parte da palavra “água” para apresentar a sua teoria da multivalência do signo linguístico. Assim, “água significa ave” (Brandão, 2006: 15), porque, sendo um elemento transmutável em todas as formas, a água será o veículo linguístico de uma infinidade de possíveis de sentido. Simultaneamente, aliada às potencialidades da ave, símbolo de mobilidade ascensional, transforma-se no objeto do que, por definição, é movente e instável. Ora, se “a obra breve, infinita errância de ecos disseminados, é a celebração da fertilidade onomatopaica, celebração da poética do informe” (Sousa, 2001: 43), é óbvio que nela vão revelar-se recorrentes os símbolos/signos que potenciem essa celebração: água e ave são palavras em que os fonemas abertos traduzem uma maior amplitude e, simultaneamente, apontam para uma multiplicidade de formas – a água, porque assume todas as formas, e a ave, porque traduz, pela sua rapidez alígera, uma fugacidade que acentua o caráter transitório do sentido. Nesta coletânea, a água converte-se, assim, na seiva necessária à criação poética, sobretudo pelas características evidenciadas em “Tema 6”:

Água polícroma inumerável
corpo de ligação no centro dos subterrâneos
lábios superfície de lago
água interna com espessura de mar
(Brandão, 2006: 19)

A água assume todas as cores do universo e estabelece a ligação entre o exterior (*lago, mar*) e o interior (*água interna*). Na superfície do lago, a água é esse elemento natural que funciona como um espelho do espaço envolvente, assumindo, por isso, diferentes tonalidades, mas não abdicando também da ligação com o que lhe subjaz, embora revele uma “espessura de mar”: sendo

transparente, permite ver o que está no fundo, mas, sendo espessa, transforma-se nessa “água interna”, seiva do pensamento do sujeito lírico. Apresenta, assim, um caráter ambivalente que transmite, mais facilmente, a plurissignificação linguística que Fiana pretende ilustrar. O monismo referencial da palavra é ultrapassado pela constante ressignificação de que ela é objeto, tornando a apreensão (e representação) da realidade forçosamente mais subjetiva. De facto, o poeta precisa da matéria da realidade para criar; por isso, na sua demanda da plenitude poética, o espelho deve ser procurado na água: “Le miroir de la Fontaine est donc l’occasion d’une *imagination ouverte*. Le reflet un peu vague, un peu pâli, suggère une idéalisation” (Bachelard, 1991: 33)²⁰.

Nesta primeira coletânea, a autora evoca o rio ou o mar como elementos impregnados de sentido, cuja água é o “princípio evidente/de todas as formas” (Brandão, 2006: 15). Assim, tal como o rio serpenteando envolve o embrião da noite, a água vem trazer imagens desconexas e fragmentadas pela ausência de forma, num jogo alternante de luz e sombra. Apenas a referência ao sangue atribui significado(s) às palavras. E, por isso, também a noite aparece “menstruada de chuva” (ibid:17), pois “o sangue menstrual é, segundo a antiga teoria da procriação, um dos dois componentes dos quais (junto com o esperma) surge uma nova vida” (Biedermann, 1994: 338-339). Portanto, figurando-se a noite menstruada de chuva, alia-se o valor informe das palavras (reminiscente da liquidez amorfa da água) ao ato da criação poética (como o sangue, fonte de vida), culminando na criação de uma “noite significada” (Brandão, 2006: 17), onde tem lugar o nascimento da poesia.

²⁰ O *leitmotiv* da água como espelho inscreve-se numa linhagem que pode ser reconduzida à obra poética de Mallarmé, onde este funciona também como dispositivo de introspeção, permitindo a revelação do eu lírico mais profundo, a sua “sombra longínqua”:

O miroir!
Eau froide par l’ennui dans ton cadre gelée
Que de foi et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m’apparus en toi comme une ombre lointaine(...)
(Mallarmé, 1945: 51)

Em toda a coletânea reemergem alusões à água, princípio de todas as coisas, de todas as cores e de todas as formas. Por isso, refere a autora:

Limítrofes
os nossos pés anfíbios
invocam o rio
(Brandão, 2006:18)

Conscientes dos nossos humanos constrangimentos, buscamos a origem da vida: a água, nosso berço e nossa morada derradeira. Invocar o rio não representa senão uma tentativa de regresso às origens, já que o homem se assume, no poema, como um ser anfíbio. Sendo assim, a produção poética vai dimanar de uma simbiose entre o humano e o que o mar contém, bastando para isso

trazer marés
e glóbulos
fertilizar
a sintaxe das mãos
unido o sémen ao mar
nascida na boca a alga
(Brandão, 2006: 20)

Ora, marés e glóbulos, água, sangue e sémen são, como se torna evidente, símbolos de vida – do homem, da natureza, da palavra. Portanto, o poema nasce da fértil confluência de todos estes elementos. A água, princípio de vida e veículo de todas as formas, permite “fertilizar/a sintaxe”, dando origem à palavra poética. De facto, tal como o rio corre entre duas margens, também as palavras se espraiam entre duas linhas²¹, único limite para a sua significação que, no entanto, é abolido quando atinge o mar, perspectivado como elemento mais amplo e policromo, em função da profundidade e do meio envolvente.

²¹ Tratar-se-á, porventura, de reminiscências da leitura de *Coral*, onde Sophia refere também: “Poema de geometria e de silêncio/ Ângulos agudos e lisos/ Entre duas linhas vive o branco” (Andresen, 2005:89). De facto, vigora no poema uma espécie de geometria, marginada pelas linhas que dividem o espaço branco da página. Ora, esse branco é, no contexto desta poética, particularmente significativo: é ele que melhor traduz o silêncio das palavras por dizer. Assim, constitui-se numa espécie de espaço ilimitado (como a água), sendo apenas restringido pelas linhas que balizam a escrita.

Neste campo, as palavras tornam-se mais densas e, por conseguinte, polissémicas.

Ainda no decurso desta primeira fase, a poética de Fiama recolhe também do elemento aquático o cromatismo necessário ao significado das palavras. Por isso, encontramos a referência ao sangue²², que remete para um vermelho denso, mas dinâmico e enérgico, que constitui, no fundo, a cor-súmula, pois “on dirait que le rouge représente à lui seul toutes les autres couleurs, qu’il est la couleur” (Pastoureau, 2005: 31). Portanto, o vermelho é a cor que revela maior investimento conotativo, sendo mesmo considerada, por antonomásia, como sinónimo de toda a cor. Também por isso, o vermelho encontra-se associado à plurissignificação linguística, à densidade da linguagem persistentemente explorada pelos autores da *Poesia 61*, cujos poemas devem ser “densos de sangue”, não tanto pela verdade confessional ou pela intensidade expressivista do seu conteúdo, mas pela natureza oblíqua da dicção metafórica.

O branco é também uma cor recorrente na obra de Fiama, associando-se à pureza da água e ao “vácuo branco” (Brandão, 2006: 20), o espaço que é necessário preencher com novas palavras. Aliás, para os impressionistas, o branco era considerado uma não-cor e Van Gogh (1853-1890), argumentando que não identificava o branco na natureza, defendia que ele deveria ser representado, não como um fenómeno exterior, mas como uma impressão interior (Kandinsky, 1991: 84). Compreende-se, pois, que a cor branca surja associada, também na lírica de Fiama, à criação poética.

Branco e vermelho são, então, as cores preponderantemente referidas nesta coletânea, muito embora a água seja policroma e, por isso, reenvie para um mais amplo espectro cromático. No entanto, nesta fase, a poética de Fiama é dominada por um discursivismo de orientação autorreflexiva e, portanto, não

²² Não podemos esquecer que o sangue e a água são ambos de importância vital. Esta associação remonta, por exemplo, à civilização asteca, para a qual “o sangue humano, necessário à regeneração periódica do sol, chamava-se Chalchualtl, a *água preciosa*, isto é, o jade verde (SOU), o que relembra a complementaridade das cores vermelho e verde: a água é o equivalente simbólico do sangue vermelho, força interna do verde, porque a água transporta em si o germe de vida, que corresponde ao vermelho, que faz renascer ciclicamente a terra verde depois da morte hiberna” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 45). Portanto, sendo a água transparente, o verde é obtido pelo reflexo da natureza e, combinado com o vermelho do sangue (típico dos seres animais), traduz-se em símbolo de vida.

apresenta ainda a ostensão cromática associada à contemplação da natureza que se detetará nas coletâneas seguintes. Sendo a água um meio transparente, ele só pode refletir as cores dos meios adjacentes, até porque “a impressão causada por um meio transparente é a de que alguma coisa está por detrás desse meio. Se a imagem for totalmente monocromática, não pode ser transparente” (Wittgenstein, 1996: 19). Ora, cores como o branco e o vermelho não permitem qualquer índice de transparência, o que parece compaginar-se com a densidade linguística. Por conseguinte, a referência a uma água polícroma apenas parece possível, nesta coletânea, por através dela se potenciar a valência polissêmica do signo linguístico: um meio transparente (o significado referencial da palavra) pode constituir a superfície que reflete cores opacas (o significado metafórico do termo). Por isso, a água (meio transparente) significa ave (animal que existe na natureza em várias cores e que pode ser refletido na água)²³.

Acusando um pendor mais acentuadamente descritivo, a coletânea *Área Branca* (1978) torna patente para o leitor uma variada paleta cromática inspirada pelo entorno natural, mas também refletida num elemento aquático que a exhibe de forma mais ou menos transitória. Com efeito, logo no primeiro poema de “Rosas”, refere-se:

Considero à vista o poema
uma gota de lodo, pois é possível
pintá-lo com o bico superior alto
e o bojo rotundo cheio
de esquirolas e de depósitos.
(Brandão, 2006: 277)

O poema apresenta-se, então, como um corpo denso e recomposto a partir de fragmentos, muito embora o sujeito lírico insista mais adiante: “considero o poema o mar/com uma pasta arroxeadada/no lugar mais adequado à

²³ A associação entre a água e as aves estabelece-se, ainda, na perspectiva de Gaston Bachelard, através do elemento sonoro: “S’il n’y avait pas dans les voix de la nature de semblables redoublements des onomatopées, si l’eau tombante ne reconnaît pas les accents du merle chanteur, il semble que nous ne pourrions pas entendre *poétiquement* les voix naturelles” (Bachelard, 1991: 259). Portanto, o som da água alia-se ao canto do melro, permitindo ao sujeito captar a essência poética dos sons naturais.

água” (ibidem). Portanto, apesar de se ter dilatado o espaço do poema (de gota a mar), este parece, ainda assim, caracterizar-se por uma densidade – dir-se-ia mesmo *sujidade* – que impulsiona uma divagação lírica sobre a morte e a vida. Aliás, esta noção é reiterada no poema dois, onde o texto poético explora uma sensação térmica de frialdade próxima à do gelo. Mas, o gelo constitui também um elemento simbólico de inegável importância, uma vez que traduz a cristalização da água e o único estado em que esta torna evidente a fixidez da forma. Portanto, também aqui se conota a frieza do discurso que parece fossilizado pela ausência de “imaginação visual” (Brandão, 2006: 279).

As águas do mar ou do rio funcionam, em vários poemas, como cenário desencadeador da evocação lírica. Na verdade, é através desse elemento que a autora evoca cenas passadas, reconstituídas a partir de leituras de outros poemas (de outros autores ou mesmo seus), como se verifica nos seguintes versos:

Descaíra o cálice
indiferente sobre a flutuação do rio,
quando eu lembrei o lançamento da mão
do rei thúlico, há muito tempo
(creio que aconteceu noutro poema).
(Brandão, 2006: 281)

Assim, o rio funciona como o espaço de mediação para uma outra época, convocada a propósito da alusão parentética à célebre balada de Goethe²⁴, cuja memória lhe permite “dissertar/sobre o preço da mentira, através/de figurações reais” (ibidem). Aliás, neste conjunto de poemas, Fiana desenvolve a sua escrita com o recurso à evocação de pinturas de várias épocas, presentes nas faianças do espaço familiar. O texto assume, então, uma vocação ecrástica expressa na minuciosa descrição dos “pesqueiros,/barcos num mar de azul dalmático”

²⁴ É recorrente, na obra de Fiana, a “revisitação da sua própria poesia, em permanente interlocução com autores e/ou obras da cultura ocidental, sob o ponto de vista do texto literário como memória da História” (Silveira, 2010: 28). Assim se compreende, neste caso, a referência à “Balada do Rei de Thule” de Goethe, integrada na tragédia *Fausto* (1806).

(Brandão, 2006: 282), ao estilo classicizante, para, de seguida, se perder numa visão mais surrealizante onde se destacam

as cinco cabeças brancas dos veleiros
que passavam sobre o ritmo do mar,
quando este era um panejamento verde
que sucessivamente matizava os tons
para fugir à fixação de uma cor
(Brandão, 2006: 286)

Ou seja, a imagem do barco que sobressaía num mar de “azul dalmático” (cor mais específica) vai dar origem a novos matizes, que oscilam entre o branco dos veleiros e o verde indefinido do mar. Ora, “a nossa experiência mostra-nos que se se acumulam grandes massas de alguma coisa transparente, surge a cor azul. Por isso o azul é a cor das dimensões ilimitadas” (Heller, 2009: 24). Neste caso, contudo, a autora opta pela referência a uma cor mais imprecisa, porquanto o mar é o elemento mutável (em cor, densidade e forma) que mais se aproxima do conceito do próprio fazer poético. Ambos, mar e escrita, surgem imagisticamente equiparados:

Sobre a página de alabastro do mar
coloquei a mão para a escrita
(Brandão, 2006: 286)

O mar é aqui aproximado a uma pedra translúcida que permite, pela sua maleabilidade e cor incerta, um trabalho de artífice. Assim deve ser a palavra poética: lábil e plurissignificativa. Além disso, o elemento marítimo sugere ainda um espaço de viagem, correlacionável com a errância vital que oferece ao eu lírico a matéria para os seus poemas. Com efeito, o mar assume, em muitos dos textos de Fiama, o papel de “coluna vertebral semântica” (Steinberg, 2011: 89), pois é o eixo que estrutura o poema, quer em termos referenciais, quer simbólicos. Portanto, trata-se de um elemento recortado da realidade próxima, tal como o tanque ou o lago, onde o eu lírico mergulha, fazendo a partir dele emergir a sua voz poética. É, precisamente, nestes espaços que divaga, entre “a

realidade de um tanque de sangue negro/onde peixes mortos brancos flutuavam” (Brandão, 2006: 291), num jogo de luz e sombra, entre o passado e o presente, construindo o seu poema e desocultando uma outra realidade:

A maturidade
como a sufocação dos significados
até à atrocidade de ouvir rãs
não sabendo o que são, se eu descesse
de toda a figura verde-terra

que bóia no tanque insondável.
se não o posso sondar não é porque
não seja real, mas porque ao ser real
o descrevo hermeticamente.
(Brandão, 2006: 293)

Apesar de partir de dados decalcados do real tangível, como as rãs no tanque da quinta, a realidade que o poema nos oferece é de natureza distinta. Sendo a rã um animal associado à “ressurreição, devido às suas metamorfoses” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 558), também ele pode ser assimilado à palavra poética consubstancialmente mutável. Simultaneamente, é, como é óbvio, um animal ligado ao elemento aquático, também este passível de se metamorfosear continuamente. Portanto, apesar de o tanque constituir um espaço fechado (como um verso ou uma estrofe), a água (palavra) molda-se à superfície e permite a proliferação da metáfora (rã). Ou seja, a rã corporiza todas as possibilidades de significação linguística, uma vez que assume várias metamorfoses desde a sua nascença (o girino-morfema) e apresenta a cor “mais variável. Só uma pisca de azul converte o amarelo em verde. Pelo contrário, o verde pode conter todas as cores: branco, preto, castanho ou vermelho, sem nunca deixar de ser verde.” (Heller, 2009: 105). Isto significa que a realidade pode apresentar várias flutuações metafóricas, sem nunca deixar de ser realidade.

Tal como Fiama afirma ainda num outro lugar, “no percurso da descrição é indissociável o conhecido do conhecimento e que, na narrativa ou pensamento,

a natureza só existe como natureza descrita” (Brandão, 1988: 25-26). O mesmo se verifica também na obra poética: a realidade referencial depressa assume contornos metafóricos, dependentes da interação (e interpretação) do sujeito lírico. Portanto, trata-se de uma nova realidade, transfigurada pela palavra poética. Com efeito, como refere Hugo Friedrich,

a poesia fundamentada na magia da linguagem e da sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre que a poesia não significa, mas é. (Friedrich, 1978: 182)

No poema “Área Branca”, é a simbologia aquática que estrutura ainda figurativamente o texto poético, sendo o mar um “grande conceito distribuído/pelo capricho, num dorso azul” (Brandão, 2006: 306). Logo destes versos se deduz o complexo metafórico a eles associado: por um lado, a noção de extensão que remete para a grandeza (literal) dos oceanos, mas também para aspetos como a multiplicação de sentidos e o seu poder evocativo; por outro, a referência ao “dorso azul” sugere a noção de viagem (cavalgada sobre o dorso) e de uma cor que, como já vimos, conota a abolição de limites. Por isso mesmo, afirma-se ainda que “o mar cabe/em tudo” (ibid: 307), permitindo, portanto, desenvolver outros conceitos, mesmo os mais subjetivos, porque “não há mar cego/que não veja a sua nebulosidade por dentro” (ibidem). Uma vez mais, realidade interior e exterior se confundem, sendo o mar a paisagem que faz desfilar lembranças, como refere Fiana:

o cheiro da praia tornando-se abstracto.
não fui eu a primeira a transpô-lo.
dos restos da água para a espuma
das lembranças.
(Brandão, 2006: 312)

Portanto, o mar transporta lembranças abstratas, banhadas pela espuma, o aspeto mais denso e opaco da água²⁵. Desta forma, as imagens tornam-se difusas e divergem do mundo empírico, revelando uma realidade paralela, sugerida pelos poemas de outros autores que são, desta forma, evocados. Neste sentido, o mar e todos os elementos a ele adstritos transportam o eu lírico para outros espaços e tempos que se transformam na matéria do poema. Assim, reflete:

a tinta esbate-se
em forma de onda. as letras emocionantes
diluem-se. os poemas antigos
banhados pelo mar tornam-se matéria
pura.
(ibidem)

Esta evocação transporta o sujeito poético para uma nova dimensão, habitada por autores que admira e que, de alguma forma, ele coloca em diálogo com a sua obra. Por isso, neste momento, a tinta da escrita esbate-se e, tal como uma onda, sofre flutuações, reguladas pela emoção de que as palavras são veículo. De notar que o recurso ao encavalgamento sintático e a insistência no uso da minúscula após o ponto final sugerem o movimento ondulatório do mar (acentuado ainda pela nasalização), que se renova a cada momento, não havendo, por isso, lugar a pausas muito prolongadas. Aliás, a presença da água revela-se crucial para a sua aproximação à poesia, muito embora o eu lírico se enrede em contemplações da natureza, no propósito de tentar “fugir à consciência/da Poesia” (Brandão, 2006: 315). Contudo, revela-se inevitável que a própria imagem da chuva se converta em matéria poética, pois, sendo um agente fecundador do solo, “les signes précurseurs de la pluie éveillent une rêverie spéciale, une rêverie végétale, qui vit vraiment le désir de la prairie vers la pluie bienfaisante. A certaines heures, l’être humain est une plante qui désire

²⁵ A espuma do mar é branca, tal como é sugerido pelo título do poema. Ora, é precisamente este espaço branco a zona de maior significação: no mar encontra-se associada ao movimento (e envolvimento) na areia; no poema, remete para o espaço branco da folha, pleno de possibilidades poéticas.

l'eau du ciel" (Bachelard, 1991: 209). Então, observando a natureza com a sua "chuva cheia de claridade" (Brandão, 2006: 315), o sujeito poético recria imagens que o distanciam do referente, embora a água seja, como já vimos, o elemento que melhor se ajusta à sua definição de poesia:

Corro pela borda do poema,
que deve ler-se como um regato. Uma palavra
no centro do texto é um precipício. Por isso
posso dizer que esta água está
estagnada.
(Brandão, 2006: 318)

Tal como um regato, a palavra poética é ambígua e fugidia. Na realidade, a água fica estagnada pela força referencial da palavra (que é um precipício e, portanto, um espaço aberto e perigoso), embora o poema flua serpenteando vários significados que, tal como a água de um regato, corre sempre para um mar maior – a própria poesia.

No poema "Sinais de Vida", a água harmoniza-se com os restantes elementos da natureza, coadjuvando a evocação do passado e, por conseguinte, a criação poética. O mar, o rio, o tanque ou o lago da quinta proporcionam novas visões que se constituem na própria génese do poema. Por isso, refere-se:

Tudo é homogéneo
numa estrofe. Também aí se situa
a minha fluidez como a de um líquido.
(Brandão, 2006: 325)

Se tudo é homogéneo no poema (estrofe), nenhum outro elemento se adapta melhor à definição de poesia do que a água, líquido flexuoso e volátil. Assim, o eu lírico parece fluir entre comparações e metáforas, deixando perceber que a própria "beleza do tejo/é composta por belas páginas" (Brandão, 2006: 325-326), pois realidade e ficção (poesia) mesclam-se como um líquido. Aliás, a autora vai mais longe nesta associação entre a realidade interior e exterior, sublinhando que

O lago que é o crânio
é um ancoradouro onde acostam des-
troços e o seu contrário.
(Brandão, 2006: 327)

Num discurso metafórico, subentende-se o lago como uma criação do imaginário que aponta para as profundezas infernais onde o homem erra, mas ele é também indicial do mistério e, por conseguinte, do conhecimento a alcançar no fundo das águas. Por isso, é associado ao crânio, ao que se encontra nas imediações do pensamento e da criação, metaforicamente figurados como ancoradouros de “des-troços”. De notar o uso do termo graficamente truncado, sugerindo a volatilidade do pensamento, acentuada por uma espécie de prefixação inusitada, que parece denegar o significado do termo – um troço é um pedaço de algo que, em conjugação com um prefixo de sentido negativo, se torna inteiro. Os fragmentos de ideias parecem coligar-se num todo identificável com o pensamento. E é precisamente essa busca incessante de uma realidade para além dela própria, de uma nova recriação do mundo observado, que faz com que, na poética de Fiala, os elementos da natureza se conjuguem para comunicar a ilusão perfeita de um espaço ideal, “cheio/de mistérios, porque nele brilha a água” (Brandão, 2006: 335), muito embora o sujeito lírico revele lúcida consciência de que, por vezes, esse espaço “já estaria toldado/de nevoeiro, pejado de chuva” (ibid: 336) e, portanto, seria de difícil apreensão visual. Na verdade, a visão turvada por um nevoeiro denso ou por uma chuva intensa impede a *persona* lírica de alcançar o objeto, que torna, desta forma, patente uma face misteriosa e ambígua, apesar da transparência absoluta da água.

O sujeito poético parece fundir-se simbioticamente com a natureza, transformando-se em farol diante do mar e, assim, iluminando percepções:

O mar, extenso e disforme,
composto de áreas liquefeitas,
e a minha cara, luminosa

como o farol que roda
e ama as percepções.
(Brandão, 2006: 342)

De facto, no silêncio da noite, confrontado com a vastidão do mar, o poeta assume-se como o farol (símbolo de verticalidade e guia dos marinheiros) que norteia o pensamento, iluminando as águas plenas de conhecimento. Por isso, enquanto se dedica a “contemplar a transparência” (ibid: 343), apreende as imagens indispensáveis à construção do poema. Merece destaque a dupla adjetivação, indicativa da impossibilidade de alcançar esse mar (“extenso” e “disforme”), para, logo de seguida, o sujeito lírico reconhecer que a sua cara, (pleonasticamente) luminosa como um farol, possibilita essa apreensão. Numa clara assunção de que o poeta é esse farol que roda diante do mar negro desconhecido, o sujeito declara o seu amor pela procura do conhecimento.

Na coletânea *Cenas Vivas* (2000), assistimos também à preponderância do elemento aquático em estreita conexão com a criação poética. Tal como nas coletâneas anteriores, a água surge associada a símbolos-chave como o mar e o rio, mas ocorrem igualmente referências reincidentes ao tanque (ou lago) da infância e à chuva, seiva fertilizante da terra/poema. Aliás, não é de estranhar que tal ocorra numa obra reveladoramente intitulada *Cenas Vivas*, pois a água é, como acentuámos já, um elemento vital, impreterível na encenação poética de verdadeiras cenas vivas. Por isso, são inúmeras as referências a esse elemento que, tal como um aqueduto, carrega as memórias do passado para o presente, fertilizando o texto.

O poema “Elegíacos” abre com uma evocação da infância do eu lírico, assumindo a água uma dupla funcionalidade sémica: por um lado, em sentido literal e restrito, é referida como o elemento essencial para matar a sede dos trabalhadores no campo; por outro, é motivo catalisador da criação poética, quando os olhos do eu lírico “de novo a luz abriram/da porta imaginada e verdadeira” (Brandão, 2006:609), testemunhando a elaboração do texto num lampejo de criatividade só interrompida pela oferta de frutas com que os trabalhadores “pagaram a pouca água real/que quebrara o enigma das imagens” (ibid: 610). Aliás, a água é, na obra de Fiama, um dos elementos fulcrais de

ligação à infância e constitui o epítome de um modo inocente de o poeta habitar o mundo, em gratificante proximidade com a natureza:

Fui criança, indo por um carreiro,
a caminho do mar, mão na outra mão,
entre árvores, pedras, insectos e aves.
(Brandão, 2006: 610)

Por isso, pode argumentar-se que toda a sua poesia busca o mar, “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimentos, transformações e renascimentos” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 439). Com efeito, a água do mar é, de todos os elementos da natureza, o mais abundante, enigmático e intransponível. Logo, é aquele que maior capacidade revela para albergar as memórias da infância e de outras vidas de povos ancestrais, que vão constituir, nesta fase, a matéria da literatura. O mar é um percurso de iniciação para o próprio sujeito lírico que, tal como o herói de uma fábula, tem de desvendar os seus mistérios para alcançar o que deseja: o âmago da sua escrita. Tudo o que está fora e dentro do mar é realidade; tudo o que o sujeito poético vê, para além das profundezas da água, constitui uma outra realidade. Ambas fazem parte da realidade (outra) da escrita, pois não é raro que o eu lírico se sinta dividido, como documentam os seguintes versos:

Vi a água espelhar mastros de prata,
vi o lastro da escuridão que não deixava
que eu, noite a noite, amasse a irrealidade.
(Brandão, 2006: 612)

A água funciona, portanto, como um espelho da realidade, refletindo imagens que não deixam que a poetisa se afaste dessa referência. Muito embora a escuridão da noite seja propícia à criação de uma realidade paralela (irrealidade), o lastro prateado da água vem reposicioná-la no seu mundo. No entanto, tal como o termo sugere, o “lastro” mais não é do que um resquício, uma mancha pouco uniforme que a liga ao real. Por isso, importa aqui ressaltar, sobretudo, a simbologia da água, que congrega tudo o que está dentro

(reminiscências, memórias, irrealidade) e tudo o que está fora (realidade imanente). Aliás, a própria associação da água à prata, metal de cor acinzentada e mais clara do que a escuridão da noite, que ajuda a iluminar, apela a um alargamento semântico do símbolo: por um lado, o significado das coisas radica na realidade, mas, por outro, há um potencial significativo naquilo que a realidade espelha (ou reflete), visto que “a identidade da cor não reside na cor em si, mas é estabelecida por relação” (Arnheim, 1995: 361). Logo, a tonalidade mais clara ou mais escura será um indício de maior ou menor proximidade, de maior ou menor conhecimento, reeditando o binómio realidade *versus* aparência.

Participando ainda da génese da poesia, também a água da chuva evoca memórias de outros tempos e outras leituras, convocando para o poema referências literárias, quando surge “tão bela a tarde, a meia-luz, chuvosa/presságio de tempestade, na memória” (Brandão, 2006: 615). De facto, a combinação de uma semi-obscuridade com a água da chuva desencadeia lembranças que projetam o sujeito poético noutra realidade – a da literatura ancestral. E, por isso,

o poeta acaba o poema
com um verso belo sobre os pingos
de água na cave, no silêncio.
Nas trevas da cave, nos pingos negros
(Brandão, 2006: 650)

A poesia faz-se, então, sobre os pingos negros da memória, que vai escorrendo nas trevas da cave de uma casa que pertence ao passado, tal como os autores que no poema são citados. De notar, aqui, a reiteração enfática da obscuridade: pingos *negros* nas *trevas* da cave. De facto, o espaço da cave reenvia já para a escuridão, uma vez que se encontra abaixo do solo; contudo, a referência a “trevas” e “pingos negros” acentua ainda mais o lado hermético do poema, culminando neste espaço lúgubre. No entanto, são precisamente esses pingos de memória que mantêm vivas as lembranças e o labor artístico de outros

tempos. A voz da água transporta, de novo, o passado que inscreveu a sua marca na literatura. Por isso, é preciso ouvir o rumor e, segundo o sujeito lírico,

Depois calamo-nos ouvindo
a voz interior apenas e pensamos
nos livros que consubstanciam
a separação entre a terra e a água.
(Brandão, 2006: 663)

Aliás, estes versos são repetidos mais adiante, quase na íntegra, numa espécie de confirmação enfática da necessidade de aliar o som do mar à voz interior, que é feita de uma dupla realidade: o que vemos/ouvimos e o que pensamos. Com efeito, “a recuperação de palavras e expressões revela, além do fenómeno da intratextualidade, o sinal de interconexão das etapas da construção poemática” (Cunha, 2011: 175). Ora, o pensamento encontra-se também na dependência do processo de leitura, pois é nos livros que está latente a separação entre a terra (forma fixa) e a água (informe). Tal como o movimento das águas, é perpétua a mutabilidade do eu lírico, que deve permanecer permeável a tudo o que o rodeia:

vem sentir a matéria da água
que podes tactear em todo o corpo,
e deixa para sempre aquele olhar
que somente delineia formas.
(Brandão, 2006: 673)

Na verdade, apenas a movência da água permite ao poeta apreender a realidade total, a que o olhar insiste em dar forma e nomear. O mesmo se verifica em relação à poesia: trata-se de uma forma informe, porque plena de desequilíbrios e de tensões com o real. Água e poesia coincidem na aparência: se um poema é “como um todo que não pode ser obtido juntando um certo número de elementos reconhecíveis enquanto seus constituintes” (Martelo, 2010: 10), também a água se apresenta como um todo, polimórfico e volúvel, não bastando referir que é composta de duas moléculas de hidrogénio e uma de oxigénio. À

complexidade do motivo aquático não é, pois, estranha a sua perpétua mobilidade.

Nos poemas da coletânea *Cenas Vivas*, a água assume uma significação emblemática, designadamente quando surge associada ao rio. No poema “Peregrinação e catábase” (684-692), a autora recorda uma viagem realizada à Europa central, onde encontrou vestígios da ruína do pós-guerra, que a fizeram evocar outras viagens árduas de peregrinos condenados, numa espécie de descida aos infernos da História. Ora, durante essa longa descrição da noite europeia, a viagem faz-se através de

um rio negro e frio, que só no fim,
depois da escura viagem temerosa,
sai ao Sol, que já banha o Mundo.
(Brandão, 2006: 688)

As águas do “rio negro e frio” constituem um símbolo isomorfo da noite²⁶, que funciona como protetora da viagem, porque oculta os viajantes. No entanto, para a Criança que acompanha o Peregrino, o som da água exerce um efeito libertador e apaziguante, funcionando como uma espécie de promessa de vida. Aliás, em todo o poema, permanece o fluxo condutor da água, numa descrição dessa viagem através de um rio subterrâneo, que deixa a treva do cais em busca da luz, encontrada já no final do texto, quando

após a noite e os brilhos, o imenso Sol
irrompe sobre a água, a escorrer luz, que vem
pelo túnel e ilumina os rostos.
(Brandão, 2006: 691)

Assistimos, assim, neste poema, a uma dialética de luz e sombra que reenvia para o lado sombrio e tenebroso da longa peregrinação, mas também para a dimensão eufórica de uma travessia bem sucedida, personificada na

²⁶ A escuridão da noite alastra às águas do rio, obscurecendo todo o cenário, uma vez que “la nuit est saisie par l’imagination *matérielle*. Et comme l’eau est la substance qui s’offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux, elle va tenir le lac dans ses profondeurs, elle va imprégner l’étang” (Bachelard, 1991: 137).

aparição do “Sol”. Uma vez mais, a autora nos surpreende com uma realidade (fictícia) sobreposta a outra realidade, partindo da viagem real para uma construção poética que, muito embora ficcionada, reflete realidades historicamente plausíveis²⁷. Por isso, “a coincidência de lugares e tempos do poema com lugares e tempos extratextualmente experienciados pelo sujeito empírico deverá ser perspectivada no quadro de uma realidade tropologicamente construída” (Sousa, 2001: 35). Neste aspeto, a simbologia da viagem pela água (do rio) remete também para o percurso iniciático do herói, que sai a coberto da noite, ultrapassando os perigos desse “oculto subterrâneo rio” (Brandão, 2006: 688), até alcançar a vitória sobre as trevas. Aliás, este jogo de luz e sombra, ao convocar cores mais claras (branco) ou escuras (preto), concorre para a noção de abertura ou fechamento espacial: de facto, se “o branco resplandece, pelo que aumenta opticamente a sua superfície, enquanto que o preto concentra o seu efeito nos limites do objecto” (Heller, 2009:148), o facto de o rio ser negro aproxima-o imagisticamente do abismo que se abate sobre o indivíduo.

Curiosamente, na organização da *Obra Breve* (2006), o poema que se segue a “Peregrinação e catábase” é “Foz do Tejo, um país”. É quase como se, depois dessa longa e penosa *peregrinatio*, a foz do Tejo fosse o espaço de eleição onde o herói pode enfim desaguar. Uma vez mais, parte-se de uma realidade próxima para desencadear imagens que evocam cenas (vivas) do passado. Por isso, “o rio não dialoga senão pela alma” (Brandão, 2006: 692), pois é no espírito que se encontram depositadas as imagens que vão ser recriadas e “só a alma sabe falar com o mar/depois de chamar a si o Rio, no imo/de cada um, recordações de todos” (ibid: 693). Em consequência, o eu lírico evoca as aves, as crianças e as varinas, povoando o poema de fragmentos dessa realidade

²⁷ Toda a obra poética de Fíama é pontuada por referências frequentes a diversos acontecimentos históricos e esse gesto remissivo para o teatro da História torna explícito o exigente compromisso do poeta com o real. Trata-se, em grande parte dos casos, de testemunhos que configuram uma espécie de bucolismo às avessas, porquanto são relatados factos ilustrativos da intervenção degradadora do ser humano, apresentado como agente responsável pelo desequilíbrio do universo natural. Refiram-se, a título exemplificativo, o gueto de Varsóvia (Brandão, 2006: 622) ou o desastre nuclear de Chernobyl (ibid: 633). Demonstrando embora que a matéria da história é poetizável, raramente através dela se visa comunicar o rosto apolíneo da poesia.

que a água escorre, numa “nação única de memórias do mar/que não responde senão em nós” (ibidem).

Esse espaço, a foz do Tejo, vai ser o ponto de partida (tal como no momento dos Descobrimentos) rumo a um *mare magnum* que se encontra concretizado no poema que se segue: “Teoria da realidade, tratando-a por tu”. De facto, neste extenso poema, “o mar antes criado” (Brandão, 2006: 694) é, de novo, o motivo lírico que dá início ao poema e que transporta o sujeito para o horizonte de outros poetas, quando, numa referência intertextual a Fernando Pessoa, glosa um dos poemas emblemáticos de *Mensagem* (1935):

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

As águas do mar são, nesta aceção, mais um elemento simbólico que remete para a dor de todos os que ousam transpô-las, associando-se às lágrimas, designadamente pela sua composição salina. Assim, as lágrimas, gotas de água que se evaporam após dar testemunho da dor, juntam-se e formam, metafórica e hiperbolicamente, uma extensão maior de água salgada. Importa, então, saber apenas quantas dessas gotas podem ser contabilizadas no mar real, para que o poeta as eleja como objeto da poesia.

É, todavia, no poema que encerra esta coletânea, “Sumário lírico”, que a construção tropológica da realidade mais evidente se torna. De facto, o sujeito poético detém-se “nesta janela de ver passar os barcos em vidraças” (Brandão, 2006: 704) e observa a realidade para além do vidro, focando-se na imagem dos golfinhos que passam a barra. É precisamente ela que vai imprimir-se no seu espírito e dar origem ao poema:

Estou no estuário, com rio e mar, onde nós
antes estávamos, balbuciantes, entre falar e ver.
Depois, um poema houve das doces salinas águas.
(Brandão, 2006: 706)

Na realidade, o poema deriva dessa junção entre a fala e a visão do eu lírico. Partindo da imagem que se projeta para além da janela (realidade), o sujeito poético manuseia a matéria verbal que evoca, ainda, imagens de África. Portanto, o estuário do rio alonga-se no mar e, uma vez mais, as águas arrastam lembranças de outros tempos, outros espaços de memória. O mar é, assim, um espaço épico de demanda diaspórica (epopeia dos descobrimentos), de emigração e exílio (relacionando-se com o tempo de escrita, num claro reenvio para a guerra colonial) e ainda pretexto para a evocação de toda a tradição literária da antiguidade.

No fundo, às três coletâneas analisadas subjaz a imagem da “água polícroma inumerável” (Brandão, 2006: 19), elemento proteico assimilável a todas as formas e cores, veículo de memórias e princípio genesiaco da poesia. Na coletânea *Morfismos*, a água simboliza essa matéria polimórfica e policromática, meio transparente que reflete o colorido. Portanto, é o elemento da natureza que melhor mimetiza o caudal discursivo de uma poesia que sistematicamente explora a flutuação de sentido. Todavia, a atenção poética de Fiama depressa se desloca para a realidade envolvente, projetando imagens que a refletem e, em seguida, a ultrapassam. Consequentemente, a água continua a ser o meio transparente por excelência, aquele que abarca as imagens do passado e do presente. O mar e o rio assumem-se como símbolos do dinamismo vital pelo seu movimento perpétuo, ao mesmo tempo que encerram em si toda a sabedoria necessária à criação poética. De facto, sendo ambos compostos de água, “o símbolo das energias inconscientes, dos poderes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (Chevalier e Gheerbrandt, 1982: 46), convertem-se num espaço de eleição para a construção da poesia. Uma poesia que se encontra inscrita no próprio real que o poeta ama “com o tacto de um amor imenso”:

Amar o Universo não me traz mágoas.
Sobretudo, amar a areia
arrebata-me de júbilo e paixão.
Amar o mar completa a minha vida

Com o tacto de um amor imenso.
(Brandão, 2006: 622)

4.3. A cor como metáfora da criação – narcisismo lírico e metapoesia

*Le poète est semblable au prince des nuées
Qui haute la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Charles Baudelaire

Embora, desde sempre, os poetas tenham permitido aos leitores franquear as portas da sua oficina lírica, é inegável que a consciência crítico-reflexiva do seu ofício, pela sua presença insistente, virá a constituir um verdadeiro tropismo das poéticas da modernidade. Aprofundando a dimensão auto-reflexiva do ato de criação lírica, são raros os poetas modernos que resistem à tentação de expender reflexões em torno da sua *ars poetica* no próprio corpo do poema. Na realidade, como sintetiza Hugo Friedrich,

Desde Poe e Baudelaire os líricos desenvolvem uma reflexão poético-teórica que avança paralelamente à sua obra. E não o fazem por razões didáticas. Deriva, muito mais, da convicção moderna que o ato poético é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador de si mesmo, e que este, com a reflexão sobre seu ato, até reforça a alta tensão poética. (Friedrich, 1978: 147)

As reflexões sobre o papel da poesia, a missão do poeta ou o próprio ato de criação instituem uma espécie de narcisismo literário, porquanto o poema – e o poeta com ele – se converte no seu próprio assunto. No metapoema, o poeta discorre sobre o processo criativo e os problemas da linguagem, sobre a estrutura e a própria qualidade da obra de arte. A contaminação da poesia pela poética traduz-se, com frequência, numa retonalização ensaística do lirismo, em função da qual os registos especulativo e confessional passam a coabitar na textualidade híbrida do poema. Assim, “the integration of poetry and poetics in the work, any self-reflexive poem, can be regarded as a symbiosis of two literary

genres: of the discursive and denotative theoretical essay and the expressive and connotative lyrical poem” (Weber, 1997: 11).

A poesia de Fiana, apesar de acusar uma flagrante evolução desde o período da *Poesia 61*, revela óbvios nexos de continuidade, sobretudo a dois níveis: por um lado, na procura da realidade como ponto de partida para a criação poética; por outro, na insistência numa reflexão sistemática em torno do próprio ato de criação lírica, tornando indistintas poesia e poética. Ora, mesmo que a realidade lhe faculte o tema, o discurso lírico encontra-se ainda impregnado das vivências pessoais que impulsionam, muitas vezes, Fiana a pesquisar o tema dentro do tema. A realidade afigura-se, com frequência, uma parcela apenas da vasta matéria (experencial, emotiva, reflexiva) vertida no poema. Por isso, a poesia da autora de *Cenas Vivas* irá gradualmente revestir uma tonalidade mais confessional e intimista, ao mesmo tempo que se interroga o processo de construção do poema. Por vezes, parece que o eu lírico pretende “abandonar” o poema, muito embora esse gesto de denegação se afigure improcedente, porque a ele se regressa sempre. No entanto, “o paradoxo sobre que assenta a poesia de Fiana e a sua teoria poética, a já referida dialética entre o interior e o exterior do texto, essa é certamente a fonte da sua energia mais profunda” (Cruz, 1999: 170). Portanto, é na conjugação destas duas realidades (uma observada e outra sentida) que se encontra ancorada a criação literária.

No universo poético de Fiana, inscreve-se, em filigrana, a vida representada através de experiências coletivas, alusivas a momentos históricos marcantes, mas também de experiências individuais, muito embora não se trate de um relato transparentemente autobiográfico. Na realidade, o que a sua obra constantemente revela é um discurso que expõe, em registo oblíquo e figurado, uma particular filosofia de vida, sem se desvincular do compromisso com a História de que se pretende testemunha, tematizando as inquietações do seu tempo, sempre sob um ângulo filosófico e universalizante. Revelando uma aguda consciência poética da palavra, Fiana não deixa de instituir o primado do regime signifiante da metáfora e da imagem, transformando o seu trabalho poético num processo vivo e dinâmico de reinvenção da linguagem. Aliás, é

precisamente esta capacidade de transmutar – renovando-a – a linguagem que faz do poeta um ser diferente de todos os outros, até porque a poesia nasce do desvio de lugares-comuns da língua, da rutura de hábitos linguísticos e estilísticos, fundando uma “*fala* distinta” (Cruz, 1999: 31).

Na poética de Fiama, é permanente a dialética entre a realidade do mundo e a realidade do poema, mobilizando processos por vezes próximos dos da poesia visual, sobretudo pela ênfase colocada na materialidade pictural do texto. Por isso, muitas vezes, nos seus poemas, a forma acerca-se da prosa: os versos são longos e irregulares, sugerindo uma espécie de transbordamento do real, que nem sempre o espaço limitado do verso consegue represar. Ora, se, nas primeiras coletâneas poéticas da autora, a palavra concentra em si a força do texto pela multiplicidade de leituras que estimula, numa segunda etapa (sobretudo a partir de 1970) o texto irrompe do núcleo da palavra e o discurso poético torna-se mais distendido, enunciativo e confessional. Com efeito, a palavra assume uma maior amplitude simbólica, acusando uma expansão significativa que gera uma mais produtiva ambiguidade, pois o processo de criação faz emergir novas significações que, de certa forma, desautomatizam a perceção convencional do signo. Por esse facto, o texto parece voltar-se sobre si mesmo, interrogando as suas próprias possibilidades de significação e revelando um pendor acentuadamente reflexivo, até porque “faz parte da dimensão meta-reflexiva da poesia moderna a apropriação das cenas de escrita como um dos tópicos através dos quais a poesia se dobra sobre si mesma e a si mesma se mostra, pensa e analisa” (Martelo, 2010: 323).

Logo na primeira coletânea, *Morfismos* (1961), Fiama agrega os seus poemas em torno de um eixo semântico que remete para a plurissignificação linguística. Assim, ao longo dos catorze poemas que a constituem, os próprios títulos são expressivos de um desenvolvimento progressivo da matéria poética, que parte da grafia (signo linguístico, palavra) para textualizar poeticamente um tema, que resultará num espaço/momento de sincronia. De facto, os poemas intitulados “Grafia” encontram-se articulados em torno da definição do signo linguístico e das suas potencialidades plurissignificativas: uma só palavra consegue albergar uma pluralidade de sentidos permutáveis e “a partir desses

versos, os poemas levam ao máximo a função de trazer as palavras para o intervalo tenso entre os limites da poesia e as fronteiras da realidade” (Silveira, 1986: 128). Dito de outra forma, a própria grafia (a escrita) é portadora de significado e cada palavra tem valor substantivo enquanto conjunto de grafemas, para além dos seus significados literal e metafórico. Também a sílaba e a palavra surgem, nos poemas, de forma metafórica, como transfiguração visual do que se suporia um enunciado teórico. No caso desta coletânea – e também no de outras –, a transgressão linguística e a descontinuidade fragmentária do texto visam, essencialmente, comunicar a pulsão de violência destrutiva que é legítimo correlacionar com o clima ditatorial repressivo que domina a época da autora.

Em “Tema 1”, o sujeito lírico refere que “nenhuma ave é central” (Brandão, 2006: 16), razão pela qual a possibilidade de expansão semântica do signo linguístico é ainda maior, uma questão amplificada em “Tema 6”, onde a assunção de uma “água polícroma inumerável” (ibid: 19) potencia um alargamento disseminante do sentido. Se o branco é o princípio evidente de todas as coisas, a água é o princípio evidente de todas as cores. Por conseguinte, uma água polícroma revestirá uma valência linguística e significativa mais ampla. Ora, “este espaço oscilante entre a plenitude e o vazio, a claridade e a obscuridade das formas é, numa palavra, a própria Poesia” (Silveira, 1986: 114). Neste sentido, a poesia estrutura-se a partir de um jogo de cores, entre o claro e o escuro, que remete para o conceito de metáfora, intensificando a capacidade expressiva e designativa da palavra.

Portanto, chegamos a um ponto em que, como se refere em “Sincronia 1”, “as palavras multipliquem a flor invertida” (Brandão, 2006: 19), sendo que, neste caso, o signo/símbolo “flor” se assume como o próprio conceito de palavra poética, muito embora se encontre invertido, possibilitando, por isso mesmo, uma outra visão: de baixo para cima, ou de fora para dentro. De facto, a própria palavra parece buscar a sua literariedade, questionando-se e invertendo os sentidos, numa procura obsessiva da sua integridade significativa. Esta interrogação autorreflexiva possibilita uma visão a partir de vários ângulos, o que conduz a uma maior abertura semântica das palavras que, no entanto, não

deixam de nomear o real. A nomeação torna-se, simplesmente, mais sugestiva, porque reflete especularmente o próprio ato poético.

Nota-se, nesta primeira coletânea, um nítido pendor metapoético, que torna, por vezes, problemática a interpretação dos poemas que nela se integram, dado encontrarem-se centrados em si próprios. Como já foi observado, “*grafias, temas e sincronias* são epigrafias de textos sobre textos: inscrição de significações que se estruturam, desestruturam e reestruturam” (Silveira, 1986: 109). Neste caso, a indeterminação semântica do texto resulta de uma retórica autorremissiva, em que o assunto do poema é o próprio poema, apesar de ancorado em elementos do real, recriados numa espécie de vórtice contínuo. Além disso, verifica-se ainda que o poema tematiza um conteúdo que se oculta sob a metáfora, revelando um frequente desrespeito pelas regras lógicas da semântica e da sintaxe, tornando obscura a mensagem e admitindo múltiplas interpretações.

As próprias cores que figuram nos diferentes poemas remetem para a opacidade e ocultação de sentido: “as palavras são densas de sangue” (Brandão, 2006: 15) e, por isso, de um vermelho opaco e espesso, difícil de penetrar; a própria chuva se encontra associada ao sangue menstrual, no poema “Tema 2” (ibid: 17), e, portanto, partilha do mesmo índice de opacidade das palavras, muito embora represente a seiva fertilizante da terra (tal como as palavras fertilizam, porque lhe conferem significado, o poema); a água é policroma e, por isso, assimila todas as possibilidades da cor, densas ou não, reflexo de um real captado pelo olhar transfigurante do poeta; e, por fim, o branco, assumindo também uma significação (im)própria, encontra-se associado a elementos destoantes do seu valor referencial comum: são “brancos os corvos” (ibid: 17), exatamente uma cor oposta à verdadeira (preto), mas compreensível no espaço do poema, que refere “as larvas da lua” (ibidem), elemento branco da natureza e momento de criação (noite). É também branca a água, na referência ao “turismo branco das águas e meses” (ibid: 18), talvez numa alusão ao gelo do inverno, que remete para as propriedades vitais do frio, uma constante na poesia de Fiama, onde “a sílaba é uma palavra álgida” (Brandão, 2006: 15); e o branco surge ainda associado ao vácuo, no poema “Sincronia 2” (ibid: 20-21),

num jogo de palavras aparentemente alógico, onde se realça o poder evocativo dessa cor face às outras:

no branco no pleno no espasmo
no vácuo
das cores dos sinais.
(Brandão, 2006: 21)

Neste caso, o branco distingue-se das “cores dos sinais” por se relacionar com o ato poético e a área branca e polissémica do poema, espaço de silêncio e, portanto, radicalmente distinto da fala. Com efeito, o branco é uma cor fundamental, “sans doute la plus ancienne, la plus fidèle, celle qui porte depuis toujours les symboles les plus forts, les plus universels, et qui nous parle de l’essentiel: la vie, la mort” (Pastoureau, 2005: 45). Considerado pela física não como uma única cor, mas antes a soma de todas as cores da luz, o branco é, neste sentido, a cor mais naturalmente sobreponível à palavra poética, também ela síntese de todos os significados simbólicos. Por isso, existe no “vácuo/das cores dos sinais”, conferindo um significado diferente ao texto, mais amplo e abrangente, distinto do significado restrito dos sinais (signos linguísticos). No fundo, o branco instaura uma espécie de espaço de silêncio que se revela, no texto, semanticamente produtivo.

Na coletânea *Área Branca* (1978), o processo poético desenvolve-se a partir de uma lógica diferente da que se identifica em *Morfismos*. Com efeito, se nesta primeira coletânea a preocupação reside muito mais no signo linguístico e na sua plurissignificação (sem grande interação com os elementos naturais, que não constituem, em si, o motivo do poema), em *Área Branca* a escrita nasce a partir das imagens contempladas na natureza circundante. Ou seja, o universo natural desempenha, nesta obra, um papel axial: ele consubstancia o próprio fundamento da arte poética que se funda na observação e na interação com a realidade. Por isso, Rosa Maria Martelo fala, a propósito da poesia de Fiama, de uma “dimensão heurística” (Martelo, 2004: 183), acentuando que a poesia se constrói a partir das tensões entre exterior e interior, palavra e coisa, concreto e abstrato:

Oscilo
entre o cénico e o lírico. As coisas
que me rodeiam são. Cada uma prepara
a sua transformação. A abstracção que está
próxima da abstracção.
(Brandão, 2006: 339)

De notar o emprego expressivo ao verbo “oscilar”, veiculando precisamente essa noção de ambiguidade; em simultâneo, o recurso, nos dois últimos versos citados, à epanadiplose abre espaço ao questionamento do que pode constituir uma (captação da) realidade abstrata ou, inversamente, uma abstração (poética) da realidade. Ora, as próprias palavras se organizam por forma a revelar a dificuldade de apreender e nomear tudo o que rodeia o poeta. Deste modo, embora o significante convoque uma evidente referencialidade, revela ainda uma margem de indeterminação que faz emergir interpretações semanticamente livres: o efeito da abstração pode ser uma mera separação das partes que formam o todo que é a realidade ou pode, por outro lado, transcorrer de um alheamento da própria realidade, resultante de uma espécie de êxtase em face das coisas do mundo.

Deduz-se da leitura de *Área Branca* um conceito de poesia que se articula, desde logo, com a imagem da água: sendo este elemento o princípio evidente de todas as coisas, apresenta-se aqui privado da habitual transparência que lhe associamos. No entanto, como foi já repetidamente sublinhado, a água é, para Fiama, “polícroma” e, por isso, não é uma substância redutível às suas propriedades físico-químicas convencionais. Analogamente, neste contexto poético, “a cor é qualquer coisa de indefinível. O que se pode tentar definir, pelo contrário, é o «fenómeno da cor», isto é, as condições e o acto de percepção que nos fazem compreender que a cor existe” (Pastoureau, 1997: 66). Portanto, para que exista cor, torna-se necessário interpretá-la, à semelhança do que acontece com a poesia. Ora, no primeiro poema desta coletânea, “Rosas”, a água surge cheia de “esquírolas e de depósitos” (Brandão, 2006: 277), recordando a densidade da palavra poética, também ela súpula de fragmentos e decantação de reminiscências de outros tempos. Simultaneamente, ela é, no

entanto, feita de mistério e fantasia, comunicando uma perspectiva diferente da realidade, como confessa o próprio sujeito poético:

A partir desse castelo indefinido preenchido por milhares
de imagens descobro que a noção de fantástico
é de novo uma perspectiva essencial da realidade.
(Brandão, 2006: 278)

Portanto, as imagens da realidade voltam-se matéria poética e a autora admite a impossibilidade de controlar a imaginação, porque “a imaginação visual se tem exercitado/contra a frieza do discurso” (ibid: 279). Assim, o castelo de imagens que a realidade oferece aproxima-a da dimensão do fantástico que, não obstante, se resume apenas numa versão distinta do real. É certamente verdade que “o *fantástico* inerente à poesia de Fiama é, por assim dizer, não o fantasmagórico e o irreal, de genealogia romântica, mas a polpa mesma da realidade” (Lourenço. 2006: 11), ou seja, toda a moldura natural que envolve o sujeito lírico que contempla. Aliás, nesta coletânea, a observação da natureza converte o poeta num visionário, que a recria como uma espécie de quadro (ou a partir do quadro):

É também cega a pujança da Criação
que, em vez das possíveis crias de ouro adornadas
com os chifres de cristal como os deuses
transformados, gera o gado maculado
de branco sobre negro, com toda a aparência
da sua imagem, como nas pinturas
animalistas e na filosofia dos pintores.
(Brandão, 2006: 279)

A criação parece cega, pois deflui de uma visão interior que lhe oferece uma outra perspectiva, permitindo fazer ressaltar o branco do leite (imagem associada à palavra poética, como será referido mais tarde, a propósito do poema “Teoria da realidade, tratando-a por tu”, integrado na coletânea *Cenas Vivas*) sobre todas as outras cores envolventes, levando à “sua metamorfose num

texto como este” (ibid: 280). Neste poema, como em tantos outros, a sugestão visual chega, muitas vezes, através de imagens de quadros que o sujeito poético contempla. Assim, paralelamente à natureza, a pintura desempenha um papel fulcral na criação poética e permite ao poeta uma visão renovada do mundo, partindo do espaço do quotidiano familiar. No entanto, mesmo estas imagens parecem insuficientes para susterem o pensamento, que se fixa em novas realidades, entrelaçando-as no seu discurso, como uma espécie de teia²⁸, respigando com frequência imagens de outros textos.

Por isso, afirma Jorge Fernandes da Silveira que a poesia de Fiamma se caracteriza por uma espécie de costura intratextual, numa alusão metafórica ao texto como tecido. Aliás, esta aceção é convocada pela própria autora na composição 10 de “Rosas” que explicita uma verdadeira *ars poetica*:

Admiro a tecedora porque tem consentido
que a assemelhem à poesia.
Mesmo com os cílios a perturbar-lhe
o movimento dos fios e os dedos
tocados por uma estranha resignação,
ela tece os caudais líquidos
que escorrem na sensibilidade do poeta
desde que era criança. Aqueles
que não imaginaram na ceifeira de uhländ
o cântico mais remoto da nova
ceifeira de fernando pessoa podem
agora começar a imaginá-lo.
(Brandão, 2006: 289)

O que o sujeito lírico admira na imagem da tecedora é o trabalho de artífice que resulta num artefacto estético potencial: o tapete (conceito) converte-se no próprio símbolo do poema (metáfora). Neste sentido, “estão pois em questão o conceito e a metáfora, em muitas das suas extensões nomeáveis

²⁸ A metáfora textual, neste caso corporizada pela figura da aranha, revela o texto como uma extensa teia de signos em movimento contínuo de evolução, numa correspondência com a exploração de todas as virtualidades da palavra.

pela comparação: a escrita como artesanato, o texto como tecido, o sujeito cultural como *persona* ficcional” (Silveira, 2001: 73).

Na realidade, para Fiama, a poesia é um ofício de construção, que parte das imagens do real para se centrar na laboriosa artificialidade do texto. Aliás, não é de todo inocente a referência a Fernando Pessoa presente neste passo: como uma recriação da ceifeira de Uhland²⁹, também a ceifeira pessoana aparece como uma personagem emblemática que, na sua simplicidade, faz o sujeito lírico aspirar à utopia da espontaneidade não intelectualizada que poderia torná-lo imune à dor de pensar. No entanto, a arte poética emerge precisamente dessa tentativa de abstração do real e sua posterior poetização. Ora, se o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa, concorre para a teorização do fazer poético como alterização e fingimento, também a metáfora da tecedora de Fiama terá o mesmo propósito, sublinhando, ainda, a dimensão oficial do trabalho poético. No universo da autora de *Morfismos*, contudo, parece não adquirir tanta proeminência o aspeto do fingimento — que nela nasce da visão interior das coisas —, como a figuração do poeta *artifex* empenhado no artesanato lírico.

Mesmo quando a crítica não é favorável, permanece a ideia de que a edificação e a destruição do documento-monumento poético são da competência do autor. Por isso, se afirma:

O próprio termo poesia
pudera orientar a sua sombra
no sentido de manter cintilante
a metáfora da tecedora, até terminar
e recomeçar a teia, com o ritmo
passando a tempos regulares
os fios obliquados pela luz.
(Brandão, 2006: 290)

²⁹ Johann Ludwig Uhland foi um poeta romântico alemão que viveu entre 1787 e 1862.

Logo, o jogo de luz e sombra torna evidente a possibilidade de criação da tecedora, que incessantemente termina e recomeça a sua teia. Ao poeta, contudo, incumbe mais árdua tarefa, dado que

Se nem um tecido
é rigoroso com traços e sombreados
quando muito harmoniosos, nunca simétricos,
como o pode ser a soldagem
dos termos lexicais ligados
continuamente por espaços brancos.
(ibid:290)

A criação poética não é regulada por normas rígidas e rigorosas, tal como um tecido não é constituído por uma trama simétrica, mas por um conjunto de fios (termos) entrelaçados. Neste sentido, o texto não só é composto por palavras interligadas, mas por uma urdidura complexa de significações que pode estar contida, também, nos espaços em branco da página, assim como, no tecido, são necessários os espaçamentos entre os fios para garantir a flexibilidade:

ao chocalhar
todas as frases, os versos
caem uns dentro dos outros,
e o poeta vê-se perante a impotência
de os refazer sílaba a sílaba.
Só a tecedora tem o privilégio
de romper os fios pelo fogo.
(ibid: 290-291)

A trama que vai sendo urdida, sílaba a sílaba, pode, deste modo, ser desconstruída pelo leitor, mas só o autor tem, em rigor, autoridade para a refazer. Também por isso, a interpretação se revela tarefa pessoal e intransmissível, assumindo-se como exercício de natureza inalienavelmente distinta para o autor e para o(s) leitor(es). É sobretudo preciso ter em conta que a poesia é uma área densa e opaca, cujo sentido é, muitas vezes, de difícil

apreensão, em virtude de a palavra poética se revelar intrinsecamente metafórica³⁰. Assim, mesmo que a realidade se afigure um motivo para a criação literária, a verdade é que, na tessitura do poema, ela vai sendo recriada, a ponto de tornar-se insondável (e, muitas vezes, impenetrável), tal como a figura verde-terra da rã do poema 12 de “Rosas”, onde se reconhece que

Se não o posso sondar não é porque
não seja real, mas porque ao ser real
o descrevo hermeticamente.
(Brandão, 2006: 293)

O real faz parte da matéria poética, mas o poeta, enquanto intérprete/tradutor da natureza, renuncia à representação do que observa de forma literal. Assim, a recomposição lírica do real resulta hermética, constituindo uma espécie de traição à realidade que pode emprestar-lhe contornos pouco usuais ou mesmo inesperados. No entanto, o poema tem como função dar nomes às coisas e é justamente esse labor designativo que a poesia de Fíama infatigavelmente empreende. Portanto, a autora observa tudo o que a rodeia e cria os seus poemas a partir de uma realidade circundante, tentando restabelecer “em torno do que se dizia indizível, um secreto e essencial equilíbrio entre as palavras e as coisas” (Guimarães, 2001: 46). Muito embora a realidade se afigure intraduzível, são recriadas novas cenas (vivas) que devolvem a sua própria visão da realidade. Trata-se de uma visão interior, pessoal e metafórica, que é, no entanto, apreendida pelos sentidos e comunga, por conseguinte, de um idêntico estatuto real. Neste sentido, como argumenta Pedro Eiras, “a poesia é testemunhal quando inscreve coisas na matéria da língua, coisas que nunca existiram fora do olhar humano que as inventa/descobre” (Eiras, 2001: 86). Compreende-se, assim, que o olhar desempenhe um papel crucial na arte poética de Fíama, porquanto constitui o primeiro contacto com a matéria da poesia: a realidade.

³⁰ A metáfora poética compreende uma perceção de relações de semelhança entre os termos utilizados e as coisas para que reenviam, mas, simultaneamente, implica também uma captação das diferenças correlativas, pelo que se traduz numa evidente potenciação de significado(s).

Todavia, a realidade da natureza não constitui, por si só, a única matéria do poema. Para Fiama, a realidade compreende ainda a revisitação do passado, recuperado através da evocação de elementos ligados à infância, assim como através da leitura dos clássicos. É sobretudo a recordação da infância e dos tempos passados que justifica a tematização quase obsessiva da passagem do tempo. É ainda na infância que se inicia o questionamento das coisas do mundo e que se estabelece a relação inaugural entre a palavra e a coisa, uma aliança genésica também sujeita à degradação imposta pelo tempo erosivo e pela linguagem socializada:

Estou a definir a infância
como a infância da filosofia,
quando todos os nomes estavam em paz
com todas as coisas imaginadas.
Defino a juventude como afastamento
das palavras e a consolidação
para sempre de conjuntos ou estelas
de algo, imagem ou palavra.
(Brandão, 2006: 293)

A passagem do tempo impõe a desvirtuação da palavra, como se uma mancha se interpusesse entre esta e o real. Ora, para o eu lírico, é durante a infância que se encontra a relação pura e primordial entre os nomes e as coisas, entre o real e a linguagem³¹. No entanto, à medida que se vai aproximando da maturidade (social e linguística), reconhece que a palavra se degrada e, numa formulação onde parece ressoar a poética sensorial de Alberto Caeiro, confidencia: “oxalá eu fosse algum dia cega para os olhos, visse apenas o tacto, o ouvido, o gosto” (Brandão, 2006: 297). Saliente-se o recurso à sinestesia que funde, no ato de visão, todos os sentidos, como se o sujeito pretendesse amplificar a apreensão da realidade, sem se deixar comprometer pela traição do olhar: a visão é um dado demasiado óbvio para uma poética que constantemente

³¹ Também no livro *Sob o Olhar de Medeia* se observa o percurso maturacional das personagens, expresso através do seu domínio da linguagem: “Marta deu um grito de alegria sentindo uma estranha plenitude, pensou mais tarde, quando já concebia o mundo em linguagem simbólica” (Brandão, 1999: 42).

refunda o real e aspira a transcender a superfície referencial. Por isso, é necessário ver também através dos outros sentidos.

A evocação da infância corresponde sempre a um tempo de felicidade e inocência, que a autora revisita a partir do contacto com elementos a ele indelevelmente associados: a casa, o campo, o rio, o mar e, enfim, a natureza. Ora, na coletânea *Área Branca*, a sua descrição é, para o eu lírico, uma tarefa difícil, pois as imagens, por vezes, perdem a sua nitidez e transformam a criação poética num exercício árduo, levando a poetisa a reconhecer que a escrita é uma “escravidão dura”:

Escrevo como um animal, mas com menor
perfeição alucinatória. Não sei imprimir as três linhas
convergentes do pé da gaivota, nem os pomos
leves da pata dos felinos. Só de uma forma rudimentar
escrevo, e estou a predestinar-me ao fim.
Depois de tantos séculos posso afirmar
que a escrita é uma escravidão dura.
(Brandão, 2006:298)

No fundo, à arte de escrever parece associar-se um sofrimento desgastante, que faz o sujeito sentir-se prisioneiro, ao contrário daquilo que acontecia na infância, quando as palavras ainda eram “modulações da voz pura, sem a mancha embaciada/compacta que paira diante dos olhos sempre/que se fala” (ibid: 299). De notar que, nestes versos, a fala (poesia) é associada a uma mancha “embaciada” e “compacta”, remetendo precisamente para a densidade e opacidade do signo linguístico, plurissignificativo e metafórico. Esta consciência acaba por desviar o eu lírico da realidade circundante e transportá-lo para um plano imaginário, onde as palavras se tornam ainda mais densas, adquirindo novas significações e um novo simbolismo que as afastam do plano referencial. O poema resulta, pois, do entrelaçamento da realidade com a ficção: do real apreendido com os sentidos e das evocações do passado (leituras incluídas), que se cruzam com a interpretação do eu. Neste sentido, a mera

observação da realidade nunca redundará na sua transliteração objetiva, mas coimPLICARÁ outros elementos, como acontece no poema 20 de “Rosas”:

O luar eterniza-se como fundo
deste pensamento acerca das formas.
É uma pequena cabeça de formiga,
tão negra que a agradeço aos mestres clássicos
pelo negrume descrito nas cosmogonias.
(Brandão, 2006: 302)

Portanto, o luar como *décor* de fundo permite divisar uma pequena forma negra, de um negrume só passível de ser apreendido graças às descrições dos clássicos. Trata-se, em suma, de uma simbiose perfeita: o real, resultante da apreensão ocular do eu lírico, conjuga-se com a descrição herdada da autoridade antiga de outros autores. Aliás, o extratextual (a realidade referencial) constitui uma extensão da realidade poética e, desta forma, o poema incorpora o contingente (realidade) e o infinito (poesia), já que, como bem assinala Carlos Mendes de Sousa, “na obra de Fíama o apelo às identificações faz sobressair um extraordinário efeito metonímico: tudo é contíguo a tudo” (Sousa, 2001: 35).

O eu lírico parte da apreensão do real (através dos sentidos), revisitando espaços e tempos numa busca incessante de sabedoria depositada num universo em que as coisas simples são equivalentes à sua nomeação primordial. Neste sentido, o conhecimento de seres ou objetos próximos é propiciado por um jogo de intermitências (através de ondas visuais, sonoras, olfativas ou táteis), avultando sempre uma oposição luz/sombra. Ora, possuindo o poeta um espírito inquisitivo, parte dessas pequenas sensações para refletir sobre questões mais amplamente metafísicas, como a vida e a morte. Portanto, a realidade afigura-se como a grande mestra, a partir da qual germina a palavra poética.

No poema “Área Branca”, o horizonte de referência poético é ainda essa realidade quotidiana filtrada através do olhar crítico-subjetivo do sujeito lírico. Na verdade, o texto encontra-se polarizado em torno da evocação dos objetos da casa familiar da infância, descritos com uma visualidade quase efrástica, como se o poema pretendesse representar através de um desenho por palavras. A

homologia entre o poema e o desenho sintoniza-se, de resto, com a linha de indagação metapoética que percorre a obra de Fiama, pois à descrição do desenho corresponde, não raras vezes, uma explicação do próprio poema. As marcas de poeira do tempo e a ausência de nitidez das cores e formas dos objetos dificultam o trabalho rememorativo do sujeito, como pode ler-se no poema 21:

Explicar o prato com linhas de poeira
por onde o cavalo conduz a carruagem,
disposta a recorrer a uma linguagem fácil,
para que as imagens trémulas fiquem excluídas
do discurso e não se inscrevam nunca
no lugar onde registo o poema de uma forma nítida,
como um desenho. No entanto nem o desenho
deste coche com o trintanário azul
corresponde ao meu conceito de nitidez.
(Brandão, 2006: 305)

O que ressalta, à primeira vista, é a preocupação com o descritivismo minucioso do discurso: a escolha das palavras tem de ser rigorosa, para que a reconstituição seja fiel. No entanto, a própria imagem do prato não é coincidente com o conceito de nitidez do eu lírico e, por esse facto, a descrição é inevitavelmente inexata. Mesmo que o sujeito poético declare recorrer a uma “linguagem fácil”, não consegue evitar que as imagens trémulas – expressivas da erosão do tempo, que desgasta os objetos e dilui a nitidez da memória – perturbem a capacidade reconstitutiva do discurso. Por mais que se esforce na descrição, a própria imagem não é capaz de corresponder ao conceito de nitidez que o sujeito impõe a si mesmo e resulta numa ambiguidade essencial, portadora de maior indeterminação simbólica³². De notar a referência à cor azul,

³² A poesia da imagem que se desloca para a palavra dá origem a uma representação transfigurada e, por conseguinte, subjetiva. Ora, esta subjetividade implica o seu redimensionamento egótico, dado que a imagem deixa de ter como ponto de partida o universo exterior, para passar a radicar na intimidade do sujeito lírico. O tempo constitui, neste caso, uma experiência fundamental, impulsionando o deslocamento do sujeito para os espaços privados da infância.

que é precisamente a “cor do infinito, do longínquo, do sonho” (Pastoureau, 1997: 23) e, portanto, propiciatória da evasão.

Assim, neste poema, “outros traços/na linha também azul do chicote tornam vária/a ideia simples” (Brandão, 2006: 3005), prolongando no texto a indefinição dos traços do objeto. Ora, se tivermos em conta que o poema se denomina “Área Branca” e que a área branca do texto (o espaço que circunda as palavras) está saturada de significação (embora indefinida), então é natural que, no poema, resulte difusa e imprecisa a notação dos objetos. Como refere Fernando Guimarães, essa transfiguração poética do real faz com que “os poemas se desenvolvam como grandes figuras que tantas vezes os títulos dos poemas acabam mesmo por indiciar” (Guimarães, 2001: 46). O branco salienta-se, neste contexto, como a cor mais intensa, até porque é também a que se associa à poeira (do tempo) e, por isso,

a fantasia não será suficientemente soberana
entre cavalos naturais com a sua imagem
fixada num prato, para estalar de súbito
como um relâmpago e desfazer todos os sentidos excessivos
de um só termo, assente no tampo branco de um armário.
(Brandão, 2006: 305)

Neste poema, como temos já assinalado em tantos outros, assume particular destaque a oposição luz/sombra que se conexas também com a construção poemática. Refere-se que “há uma luz/com os seus criptogramas que oculto/neste texto” (Brandão, 2006: 306), o que remete para a iluminação da casa, enquanto o eu lírico se deixa absorver pela noite, momento da criação em perfeita simbiose com uma natureza “sem nenhum espaço em branco” (ibidem). De facto, na zona da “floresta/apagada” (ibidem), o sujeito alcança a verdade que a iluminação da casa o impede de ver. Por isso se fala em transfiguração do real: não é o que os olhos apreendem, mas o que se contempla para além do olhar. A realidade aparece, quase sempre, desfigurada por um filtro (água ou vidro) e leva o sujeito a perceber que “a teoria do poema resume-se/a esta idiossincrasia” (Brandão, 2006: 310), traduzindo-se na coabitação de dois

espaços/tempos. O que acontece, portanto, no poema, “não é uma interrogação, mas sim/um fruto da fantasia” (ibidem).

Aliás, esta dialética luz/sombra e interior/exterior estrutura conceitualmente todo o poema “Área Branca”, enquanto o sujeito de enunciação procura o tema, embora reconheça que

O tema esvai-se,
perdido pelo dedo que aponta

para um espaço demasiado amplo:
uma parede branca aumentada
pelo fulgor de um candeeiro.
É aí que esbarra e se fragmenta

a escuridão que fatalmente
existe.
(Brandão, 2006: 311)

O branco da parede projeta o sujeito para uma zona desconfortável, onde o tema lhe escapa. Aliás, se considerarmos o branco como uma ausência de cor, ou mesmo o grau zero da cor (Pastoureau, 1997: 43), associada ao esvaziamento nihilista ou à rasura da morte, podemos facilmente encontrar aqui a justificação para a dificuldade que o eu lírico sente em conseguir apreender o tema. Neste caso, trata-se de um grau zero de tema, da *tabula rasa* antecedente da criação.

Na sequência do mesmo poema, a autora vai conseguir que a natureza (e o elemento aquático) funcione como a força motriz da criação literária. Assim, enquanto percorre os mesmos caminhos da infância, reconhece: “O poema atormentou-me/obrigando-me a ser tão lúcida/que o compusesse” (Brandão, 2006: 315). Ainda que as imagens pareçam ambíguas, o reflexo da água devolve a consciência da poesia, consubstanciada na metáfora do vidro³³, elemento

³³ Na linha de Baudelaire, a metáfora do vidro remete para uma amplitude metafórica associada à ideia de transparência e, por isso, para o reflexo especular da própria vida: “Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.” (Baudelaire, 1967: 129).

transparente que permite uma dupla visão: o interior e o exterior. Assim, confessa:

Pusera-me de pé sobre o vidro e mergulhara
no Vidro, resistindo a todas as dúvidas
que me perseguiram em figura de versos.
O que se estilhaçou foi a grande placa
de orvalho gelado! Esquírolas soltas
puseram-me em sangue quando
já começava a ser larva de poeta.
(Brandão, 2006: 316)

Na verdade, o quebrar do gelo simboliza também o quebrar do vidro e, portanto, o desnudamento da própria poesia: permeável a sentidos renovados, a palavra poética abre caminho à exegese infinita. São os próprios fragmentos do vidro/orvalho que laceram o eu lírico e fazem derramar o seu sangue, investindo-o da consciência da poesia. Portanto, o jogo de palavras baseado no uso, em alternância, de maiúsculas e minúsculas na grafia do termo “vidro” torna inequívoco o estatuto dúplice da palavra poética: o vidro real (feito de orvalho sobre a água) transforma-se no Vidro-símbolo da poesia. Aliás, esta opção por um termo que evoca a ideia de transparência não é, de todo, fortuita³⁴. De facto, no poema 32, insiste-se no mesmo motivo, referindo-se que “temos a vida do vidro” e que o sol nos divide “até sermos transparência branca” (Brandão, 2006: 318), associando os ossos brancos à ideia de vida (real) e o sangue à construção do poema. Novamente se verifica uma alternância entre sugestões de transparência e a utilização de cores densas e opacas como o branco e o vermelho. Ora, esta dialética insinua claramente as diferenças entre o que é da ordem da apreensão da realidade (transparência) e a sua inscrição oblíqua no poema (metáfora, opacidade, densidade). Este exercício de translação é rematado pela “beleza da brancura/que torna essa ambiguidade

³⁴ Mais adiante, no poema 46, surge o termo espelho, exatamente com idêntico valor semântico, em função do qual “a palavra reflecte/a outra palavra” (Brandão, 2006: 337), remetendo para a ideia de transparência do signo linguístico que, no entanto, viabiliza uma outra interpretação, fruto de um reflexo interior ou interno. Trata-se aqui, também, de um *topos* metapoético, dado que o assunto do poema é ele próprio e, portanto, cada palavra reflete acerca de si mesma.

solene” (ibid: 319) e que se encontra materializada no espaço em branco da folha de papel, o que, de novo, remete para uma proliferação de sentidos e uma fecunda abertura semântica do texto.

Embora o efeito da cor seja “demasiadamente direto e espontâneo para ser apenas o produto de uma interpretação ligada ao que se percebe pelo conhecimento” (Arnheim, 1995: 368), é indiscutível que, na obra de Fiama, a cor assume uma densidade de sentido que reivindica reflexão: ela é crucial para o entendimento da capacidade significativa da palavra poética. Daí a preferência pelo branco, cor que, tal como refere Wittgenstein, é impossível ser transparente (Wittgenstein, 1996: 53-55).

No poema “Sinais de Vida”, a autora conclui que “tudo se fundamenta/na existência das coisas” (Brandão, 2006: 323), reconhecendo o papel fundamental da realidade, matéria-prima inequívoca dos seus poemas. Constituindo o ponto de partida para a construção poemática, o real é, no entanto, transfigurado pela luz do poente, que dissolve os contornos da imagem das coisas e prepara a entrada numa outra dimensão de ordem metafórica e simbólica. A natureza funciona, portanto, como o motor do poema, mas, a dada altura, funde-se com a memória e esta é colocada ao serviço de uma interpretação de matiz confessional e mesmo autobiográfico:

Embrenho-me na área branca da noite.
Uma arena onde os acrobatas
viveriam com exuberância. O arame
atravessa já as minhas órbitas.
Um olhar saudoso percorre as últimas
formas
(Brandão, 2006: 326)

A área branca da noite é precisamente aquela que se opõe à escuridão (a ela denotativamente associada) e, portanto, será portadora de maior significado. Assim, a analogia com os acrobatas corrobora a ideia de criação, pois também os poetas ensaiam verdadeiras acrobacias verbais no propósito de atingir o tema e a forma perfeitos. No fundo, o poeta é um acrobata na arena da

vida, uma vez que consegue contemplá-la a partir de várias posições, dinamizando uma apreensão heterodoxa (ou mesmo invertida) do real. No entanto, há nesta reflexão um aspeto a tomar em consideração: o momento da criação é a noite, quando a luz é difusa e permite a evocação do passado, de forma mais ou menos explícita. De facto, a área branca da noite tem que ver com este espaço de rememoração, que ajuda a preencher com letras negras a folha branca do papel, convocando uma nova realidade para a poesia. Por isso, refere a autora:

Estes acontecimentos

estão no âmago da poesia. São dados ao poema.

Esse deixa incrustar na sua tinta as marcas. Eu enovelo-me na tríplice realidade de mim, do poema, da metáfora.

Aqueles animais preciosos também vieram.

A variedade dos actos aumenta o poder visionário.

As letras vêem como os cegos que vêem.

(Brandão, 2006: 338)

Com efeito, a realidade observada (neste caso, a visão do interior da casa e de certos objetos) estimula o sujeito à realização do poema, numa extensão visionária do real, o que dá origem a uma tríplice realidade: a do próprio sujeito, a que figura no poema e a que é indiciada pelo poder sugestivo (metafórico) da palavra poética. De notar, neste poema, o recurso ao termo “tinta”, que abrange todo um conjunto de cores, mas que pode remeter essencialmente para o vermelho (que, como já vimos, designa todo o colorido) ou púrpura, a tinta que é “a escrita do sangue, a que liga numa união indestrutível” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 647). Portanto, também neste passo a tinta se encontra intimamente associada à criação poética. Por outro lado, a personificação das letras que “vêem como os cegos que vêem”, acentua o poder visionário da própria poesia que se emancipa do sujeito. Uma vez mais, o verbo “ver” surge associado ao conceito de cegueira clarividente: não é do conceito denotativo de visão que aqui se trata, mas de uma iluminação interior que instaura uma outra ordem (metafórica e espiritual) de visão.

Mas, se relevamos a noite e a memória como os núcleos isotópicos do texto, não se pode à partida legitimamente inferir que a poesia de Fiana é dominada por uma pulsão de disforia ou deriva nostálgica. Pelo contrário, como justamente salienta João Amadeu Carvalho da Silva, “recolhemos da poesia de Fiana essa sensação de serenidade, de aceitação da vida e uma compreensão dos efeitos do tempo sobre o ser humano” (Silva, 2010: 126). É certo que, em múltiplos dos seus poemas, se percebe que a passagem do tempo deixa marcas indeléveis, mas elas são exibidas pelo sujeito lírico com plácida naturalidade. Justamente porque nada é efémero, mas tudo se renova (tal como na natureza) e persiste, a memória ajuda a essa retenção das imagens.

O espaço de tempo da noite provoca, desta forma, um hiato entre a realidade e a criação. Por isso, é o momento de ligação ao passado e a tudo o que fez (faz) parte da vida do eu lírico: o seu contacto com a natureza, a presença da água e, também, os momentos de lazer pontuados pela leitura dos clássicos. Assim, encontramos nestes poemas diversas referências a obras de outros autores³⁵ que, de alguma forma, ajudam a configurar a sua visão do mundo. Tal como afirma Carlos Mendes de Sousa, “Fiana fala das vozes e imagens oferecidas pelos autores e mistura-as às vozes e imagens que a rodeiam. A dicção poética que a singulariza está imbuída da sagesa com que na sua voz se harmonizam os autores eleitos e os dias vividos, tudo devindo matéria comum” (Sousa, 2001: 29). A sua matéria poética é, pois, composta de realidade e de uma dupla ficção interpretativa: a sua e a dos outros autores que a confirmam.

Na coletânea *Cenas Vivas* (2000), a meticulosa reflexão discursiva dos primeiros poemas deu lugar a uma mais evidente dimensão descritiva, uma vez que o poema é entendido como parte do mundo com o qual mantém relações de semelhança. Por isso se transforma na “fala perfeita” (Brandão, 2006:696), concebendo-se o poema como um todo harmónico, indissociável da realidade,

³⁵ Muito embora a prospeção dos múltiplos intertextos mobilizados pela poesia de Fiana não seja objeto deste trabalho, destacaremos, sem preocupações de exaustividade, as alusões a diversos autores que constituem verdadeiras afinidades eletivas da autora. A título de exemplo, veja-se o poema 19 de “Rosas” que, a propósito da pintura da paisagem urbana, menciona Antero de Quental: “O próprio Antero que nascera/entre tais imagens teve de concluir/desse modo um soneto” (Brandão, 2006: 301).

que lhe dá o motivo para a criação, mas indo mais além, criando uma nova realidade transfigurada e, por conseguinte, imaginada.

Constituída por três partes, esta coletânea é o resultado de um trabalho de ponderação autorreflexiva desencadeado pelo próprio ato poético. Representando, talvez, a obra-síntese de Fiama, articula-se em torno de vivências pessoais, privilegiando núcleos temáticos que se desenvolvem a partir da observação da realidade, das memórias do passado, da evocação de outros autores e também da reflexão acerca de questões interpelantes do seu tempo.

A primeira secção de *Cenas Vivas* – intitulada “Elegíacos” – começa precisamente com uma evocação do passado do eu lírico na quinta. Assim, o poema desenvolve-se a partir de uma oposição luz/sombra, fundada na alternância entre interior e exterior da casa numa manhã de verão. As referências à casa são, de resto, constantes na produção lírica de Fiama, visto que “palavras e casas equivalem a formas de construção que abrigam as extensões do corpo” (Silveira, 1986: 77-78). Portanto, a casa da infância emblematiza uma extensão do sujeito, que a transforma na matéria do poema através de um efeito de rememoração. Neste aspeto, a ficção poética vai mesmo além e envolve o leitor na recriação dessas cenas domésticas, apelando à sua sensibilidade, tal como acontece no seguinte poema:

Entre todas as presenças, eu esperei
a do leitor. Quis ver-lhe os cílios
tremorem com a mancha poética.
Na cena doméstica que hoje vi,
a pequena cria abocanhada pelo cachaço,
levada pela gata, se puder, até ao Infinito,
é como o poema que o autor prende na boca.
Mas, quem até aqui virá condoído da tortura
de ter um peso morto entre os meus dedos,
poemas que não existem, autor sem som?
(Brandão, 2006: 612-613)

Na realidade, o que o eu lírico espera do leitor não é a solidariedade para com a cria abocanhada pela gata, mas sim a compreensão para com o poema,

que é o comparante convocado por essa analogia. Como a poesia só se concretiza quando se dá a leitura do poema, o leitor³⁶ torna-se partícipe desse mesmo universo demiurgicamente recriado pelo poeta, povoado de imagens do passado que se depositam na memória e dão origem ao texto. Com efeito, embora o título “Elegíacos” remeta para um horizonte semântico de morte, o que assume protagonismo é precisamente o seu inverso: é a eternização de um passado continuamente presentificado, revisitado vezes sem conta, pontuado de pormenores vívidos, como os animais que regressam à quinta todos os anos. Do lado de dentro da porta da casa, o eu lírico encontra também intactas as imagens dos seres que com ela habitavam, apesar de desejar

Que ela seja só como a vejo, a porta branca,
com duas almofadas em recorte,
lançada devagar sobre o jardim,
onde o gato, por uma fenda aberta
pela sua pata, tenta ver-me,
tão alheio a versos e a universos.
(Brandão, 2006: 629)

Note-se que a porta que separa a *persona* poética dessas duas realidades (interior e exterior) é branca, tal como é branco o espaço da folha sem palavras. Trata-se, por isso, de um elemento dotado de dupla valência simbólica: por um lado, a porta funciona já como um obstáculo que, embora permita o ingresso, também impede a entrada; por outro, o facto de ser branca evoca, outra vez ainda, o conceito de opacidade. Portanto, a porta branca da casa branca do passado é o ponto de partida para a divagação retrospectiva e para a deambulação onírica. Apesar de o sujeito desejar que seja apenas uma porta branca sobre o jardim, a verdade é que este elemento vai propiciar inúmeras possibilidades de contacto com realidades diferentes — interior e exterior, passado e presente, realidade e imaginação.

³⁶ Também o leitor tem um papel a cumprir na decifração da obra: é ele quem constrói o sentido nas margens da escrita, concretizando o sentido abstrato, através da leitura e atualização da mensagem potencial.

Mais adiante, confirma-se a importância da realidade, cuja apreensão se torna o motivo polarizador desta poética e que conduz a um apaziguamento interior, impossível de conseguir com o peso da literatura que perturba a transparência designativa da palavra:

Dou graças a meus olhos
que apaziguaram o meu cérebro
estarecido pela literatura.
(Brandão, 2006: 631)

Por isso, o desejo formulado no poema 16 de “Rosas”, concretiza-se, agora, numa nova sinestesia:

Hoje ou agora, os meus olhos
são somente como o tacto: apalpam,
marcam, com a sua secreção,
o rebordo de cada objecto, dos seres,
o limite de uma crónica dos dias.
(ibid: 632)

No entanto, a verdade é que, apesar dessa vontade expressa de se deixar guiar por sentidos mais objetivos, o eu lírico enreda-se em contemplações do passado que evoca incessantemente. Trata-se de um tempo que transporta para o presente imagens intensas da sua infância, onde o tempo transcorria numa vagarosa apreensão do mundo:

Houve um tempo em que o tempo passava passo a passo,
tal como saía da boca lento o bafo contra a vidraça,
tal como um dedo escrevia nessa bruma devagar o nome
das vagarosas sílabas mais longas do que o horizonte
por detrás das janelas.
(ibid: 635)

Porque o tempo passa devagar, também a apreensão da realidade se torna mais lenta. Por meio de uma operação de permuta retórica possibilitada pela

hipálage, as próprias sílabas parecem vagarosas, distendendo-se hiperbolicamente com o horizonte. Ora, na atualidade, tal efeito só é possível graças ao filtro enganador do vidro que distorce as imagens. Assim, o bafo da criança que ajuda à fixação das letras no vidro dá lugar à bruma (atual) que desfoca a visão.

Mas, na segunda secção da coletânea, “Os Louvores” vão incidir ainda mais detidamente sobre esse passado através do qual o eu lírico vai aceder à sua aprendizagem. Trata-se de um passado que sempre teve por cenário uma natureza bem próxima, mestra do sujeito de enunciação. No entanto, torna-se agora manifesta uma consciência mais aguda da passagem do tempo que deixa marcas de poeira nos objetos de dentro da casa onde “corpos de luz estão a passar/pela boca da caverna deste primeiro andar/que é a varanda virada para o mar” (Brandão, 2006: 647). Com efeito, partindo da alegoria da caverna de Platão, a autora rememora o seu passado, como o filósofo que percebe que o conhecimento (luz) está em tudo o que a envolve: passado e presente, interior e exterior. De notar, ainda, a referência à varanda, elemento que liga a casa ao mar, génese de todas as coisas e motivo de criação poética.

Na revisitação do passado, é frequente a referência a figuras já desaparecidas, como o avô, a avó ou outros autores (por exemplo, Luiza Neto Jorge, sua amiga e também poeta do grupo da *Poesia 61*). No entanto, “para Fiana, o sentido negativo da morte não é uma propriedade da palavra, mas o resultado de uma *não-diferença* imposta entre morrer e viver” (Silveira, 1986: 81), pelo que a consciência da passagem do tempo transporta também estas memórias. Ressalve-se, contudo, que também os seres amados ausentes são “corpos de luz” que acendem lembranças e se perpetuam na memória das letras, sugerindo-lhe, muitas vezes, o próprio pretexto poético evocado pelos contos que preenchiam as noites em casa da avó:

Noite cedo as palavras do conto
saíam da boca branca como sombras.
Tinham som e peso leve. Cabeceadas
no lusco-fusco pela única voz

que jamais coube no espaço da noite.
(Brandão, 2006: 668)

A recordação deste momento solene da noite surge ainda inscrita num espaço de luz/sombra: de noite, no lusco-fusco, a voz da avó parece branca (a cor remanescente da criação poética), embora o que ela comunica sejam palavras projetadas como sombras, porque são densas e de difícil apreensão. Contudo, a voz da avó não cabe na noite, perpetuando-se, em eco, no presente, facto que é assinalado mais adiante:

Recordo em tom maior a avó canora
no seu boudoir ao espelho brancamente.
Brancamente cabelos enrolavam-se
no espaço em derredor tão vago.
Recordo o balançar da forma oval
do espelho e da imagem reflectida:
das brancas mãos caída imagem
da boca e de poemas recitados.
(Brandão, 2006: 672)

Uma vez mais, o branco é a cor que inegavelmente assume destaque no poema: os cabelos brancos que sinalizam o fluir do tempo, as mãos brancas que remetem igualmente para a ideia de decrepitude de corpo já espectral e, finalmente, toda a imagem branca refletida no espelho, metáfora designativa da palavra poética.

Na terceira secção da mesma coletânea – “As Poéticas” –, os elementos da natureza tornam-se indestrinçáveis do conceito de poesia. Aliás, este título de tonalidade programática permite consignar a dimensão metapoética da obra, prenunciada também pelas opções de titulação dos diferentes poemas. Assim, logo no primeiro poema, pode estabelecer-se uma analogia entre o catálogo botânico, que elenca elementos da natureza, e o thesaurus de termos a utilizar pela poetisa que convocam a esfera da criação poética. Ora, sendo a flor o símbolo da própria poesia, por excelência, o catálogo incluirá um repertório dos vários símbolos/signos combinados na mensagem poética. Em seguida, verifica-

se uma rememoração da realidade (cuja denúncia crítica é inseparável do ofício do poeta), numa dimensão inicialmente disfórica (“Peregrinação e catábase”) que, em momento posterior, será, contudo, redimida por uma tonalidade mais luminosa (“Foz do Tejo, um país”). No entanto, a esta apreensão integral da realidade, sucede-se o reconhecimento de que a criação poética tem origem na interação com os elementos naturais (flosa e mar), apresentando-se a noite como cenário arquetípico do trabalho poético. Finalmente, a terceira parte da obra é rematada por um “Sumário lírico”, onde surge sintetizada a arte poética oferecida aos leitores e que nos apresenta a realidade filtrada pela memória.

No primeiro poema, a contiguidade entre o real e a poesia explica-se pelo facto de o texto não só perpetuar as imagens do real, como ainda fazer perceber melhor o ritmo das estações e o conseqüente efeito da passagem do tempo. Por isso, logo no primeiro poema, intitulado “Catálogo Botânico da Primavera”, a autora alude a esta permanente metamorfose, sempre difícil de absorver, referindo:

Principia a estação, com o seu ruído
feito de sons de pássaros que eu decifro.
Mais difícil sinal são as cores várias,
que despontam cada dia e eu vejo,
ano após ano, iguais e singulares.
(Brandão, 2006: 679)

Do repertório poético faz parte a natureza que surge como uma onda sonora para os ouvidos, como os sons dos pássaros que o sujeito decifra com facilidade, mas também como uma onda cromática para os olhos, incapazes de absorver todas as cores, tão iguais e tão únicas em cada ano. Assim, o som é uma matéria natural de fácil decifração, porque corresponde a uma única expressão: cada pássaro tem o seu canto e é esse o sinal que permite distingui-los. Por outro lado, as cores plurais da natureza remetem para outro tipo de conceitos, mais subjetivos e passíveis de múltiplas interpretações, dado a cor ser um conceito culturalmente determinado. Como refere Ludwig Wittgenstein, “não existe, afinal, um critério comum reconhecido para o que é uma cor, a

menos que seja uma das nossas cores” (Wittgenstein, 1996: 17), acrescentando que é necessário distinguir *observar* de *contemplar* ou *olhar*, porque “observamos para ver o que não veríamos, se não observássemos” (ibid: 137).

Portanto, o ofício poético torna imprescindível uma observação muito atenta das cores da natureza, para que delas se consiga facultar uma interpretação que dê conta da percepção única do sujeito. Ora, a escolha do título do poema já é, por si só, indicativa de uma tarefa complexa: trata-se de um catálogo (elenco exaustivo) botânico (relembre-se que as plantas são policromas) alusivo a uma estação onde proliferam novas plantas das mais variadas cores.

Mais adiante, no poema “Teoria da Realidade, Tratando-a por Tu”, a natureza volta a desempenhar um papel crucial: novamente se verifica a referência à flosa, que faz pensar nos sons de todos os pássaros, e a presença do mar, preâmbulo inequívoco da poesia³⁷. É a partir da reunião destes dois elementos que vai eclodir a palavra poética, neste poema assimilada ao leite, alimento matricial do homem e, por isso, símbolo de iniciação. Portanto, a realidade é também dupla – a que existe e a que “os poetas fundam,/depois de terem a fala perfeita” (Brandão, 2006: 696) – e a poesia resulta precisamente da sua apreensão por parte dos poetas, pois

Os versos
só são o que os poetas fundam.
Flosa, mãe, mar, em que versos
somente sois as palavras minhas?
Tu deste-me as palavras novas
da tua fala escassa, calada
pelo escorrer do leite.
(Brandão, 2006: 697)

O eu lírico reconhece que, em algum momento, a realidade (“flosa” e “mar”) se torna abstrata pelo poder da fala. De salientar também a escolha do

³⁷ Em *Sob o Olhar de Medeia*, também a personagem principal insiste na importância da água como o princípio ativo que permite preencher o vazio: “Olhava o caminho da água, que lhe trouxera a ideia inesperada do vazio sempre preenchido” (Brandão, 1999: 72). Na água (designadamente a do mar) radica, portanto, a gênese da palavra.

símbolo “leite”, não só por ser um alimento primordial, mas também por se associar à cor branca do esperma que, em conjunto com o sangue menstrual, estaria na origem do nascimento. Ora, se “as palavras são densas de sangue” (Brandão, 2006: 15) e a “fala perfeita” (ibid: 696) surge pelo escorrer do leite, então a poesia, tal como a vida, nasce da amálgama destas duas cores. De facto, trata-se de uma escolha muito significativa, pois, se “o branco simboliza pureza e perfeição e também o absoluto”, o vermelho “é a cor da vida – do sangue, do fogo, da paixão” (Bruce-Mitford, 1996: 106). Por isso, são estas as cores que mais exemplarmente podem figurar a criação poética: uma tende para a perfeição e para o desejo de absoluto, enquanto a outra remete para a paixão, a pulsão vital criativa e regeneradora.

A coletânea encerra com o poema “Sumário Lírico” que, tal como “Catálogo Botânico da Primavera”, apresenta a descrição da natureza que se estende diante dos olhos do sujeito poético. No entanto, ao contrário da vivacidade de sinal eufórico que tonalizava o primeiro poema, comunicada pelo policromatismo campestre, neste último assistimos a uma mais acentuada introspeção e, portanto, a um colorido mitigado. Com efeito, o sujeito descreve a paisagem que se apresenta para lá da vidraça, mas observa mais atentamente a realidade interior de um “mundo quado” (Brandão, 2006: 704), que é aquele que conhece melhor. Se as imagens exteriores lhe sugerem lembranças de outros lugares e de outras pessoas, é nessa recordação que se fixa, deixando que o vidro funcione como um espelho de maturação:

Imagens que sempre ficais nestas vidraças,³⁸
emprestai vosso vidro e revérbero à luz
do farol extinto, em outras vidas que antes
narravam que eu era já nascida,
quando vos vi, farol, e vos guardei, imagens.

³⁸ O *incipit* parece glosar a abertura do célebre poema “Imagens que passais pela retina” de Camilo Pessanha, (Pessanha, 2003: 40). Também neste texto, a autora recupera o tópico da fugacidade da vida e da difícil fixação das imagens que, em ambos os poemas, se inscrevem como sombras (ecos) do passado. É também evidente a relação entre o vidro, no poema de Fiamá, e o espelho, no poema de Pessanha: ambos permitem o reflexo e a refração das imagens, revelando-se, ainda assim, incapazes de cristalizá-las.

A cor de prata dos vultos é hoje negra, manchas
com a noite embebida, tantas vezes co-substancial.
É assim que a vidraça anoitece diante dos olhos,
diariamente somando anos, minutos indivisos.
Mas, cisco no vidro, pela lei da perspectiva, ponto.
(Brandão, 2006: 705)

5. Conclusão

Al ler no leemos letras sino palabras, cada palabra como un conjunto, como una “imagen de palabras”.

Joseph Albers

Em Fiama Hasse Pais Brandão, a poesia surge como um processo vivo e dinâmico, graças ao investimento na exploração da capacidade significativa da metáfora e da imagem. De facto, toda a sua obra poética se encontra articulada em torno do desenvolvimento da metáfora matricial da água que nela constitui o correlativo objetivo da própria linguagem. Fiama insiste que a palavra só precisa de falar de si mesma – e, nesse sentido, a poesia é sobretudo metalinguagem –, atribuindo um “nome lírico” (Brandão, 2006: 49) às coisas, numa confirmação reiterada da tese poética enunciada logo na sua primeira coletânea: “água significa ave” (ibid: 15). Uma só palavra, símbolo-síntese de todas as palavras, contém em si a densidade conotativa necessária à criação poética e o poeta é, portanto, entendido como demiurgo e fator da própria linguagem. Ora, “Fiama não é arquiteta. É poeta. Logo, é *como se* fizesse arquitetura em literatura” (Cunha, 2011: 173).

Nas três coletâneas analisadas, torna-se evidente uma relação consubstancial entre o sujeito lírico e o real. De facto, a autora recorta pormenores do quotidiano e transporta-os, em versão transfigurada, para o texto. A sua poesia assume-se, então, como uma experiência do real que, ao ritmo da natureza, vai seguindo o seu curso. Compreende-se, pois, que se revelem obsidianes as referências à passagem do tempo, cuja ressonância se inscreve indelevelmente na memória do eu lírico: os sons, as cores e o jogo alternante de luz e sombra instituem-se como estímulos deflagradores da evocação. Particularmente na coletânea *Cenas Vivas*, as referências à casa e ao seu espaço interior não deixam dúvidas quanto a um progressivo autocentramento no sujeito poético, empenhado em compor uma espécie de autobiografia poética vestigial. Deste modo, entrelaçada com a sua tentativa de nomear o real, não é raro que nesta poesia se instale uma tonalidade profética

ou visionária. De facto, Fiama, como com pertinência observou Fernando Guimarães, “servindo-se da linguagem, iria sobretudo ao encontro do indizível, surpreendendo no real o que nele se apresenta como algo de secreto, misterioso, quase indecifrável” (Guimarães, 2001: 45).

As incursões do eu lírico pela natureza inscrevem no poema as árvores, as flores e os animais que habitaram a sua infância, dinamizando toda a simbologia associada a esses elementos. Árvores de grande porte, como os castanheiros, os loureiros ou os plátanos, constituem a transposição figurativa da verticalidade do próprio poema, assente sobre as recordações do passado. Os animais, por seu turno, funcionam também como mnemónicas, como se verifica quando o eu lírico refere o regresso das aves (à quinta e ao poema) ou dos golfinhos ao estuário do Tejo. O elemento aquático não deve, aliás, ser nunca dissociado desta presença tutelar da natureza, instituindo-se como motivo nuclear deste lirismo da paisagem.

Ora, a natureza é o teatro de expressão de todo o cromatismo. Com efeito, a própria autora coloca em relevo o aspeto policromo da água, elemento que assume diferentes tonalidades – ou que ostenta a sua total transparência – consoante o ambiente de que participa. Contudo, e apesar de este ser incontestavelmente o elemento mais destacado na obra de Fiama, todos os outros são também regularmente convocados, embora nem sempre obedeam aos códigos cromáticos fixados pelos estudiosos da cor, como Michel Pastoureau:

É o céu, e portanto o ar, um dos <quatro elementos> que é azul. Sendo a água também um dos quatro elementos de que se compõem as coisas (os outros dois são a terra e o fogo), a mesma cor não pode convir a dois elementos diferentes. A água é, pois, verde, o ar azul, a terra preta e o fogo vermelho. (Pastoureau, 1997: 17)

É, pois, indiscutível que a água constitui o elemento mais volúvel e impermanente, dado que todos os outros revestem, na poética de Fiama, cores muito próximas (ou idênticas) das referidas por Pastoureau. Apenas a água exhibe distintos matizes cromáticos, à semelhança da linguagem, que produz sentidos plurais consoante a pregnância conotativa de que as palavras surgem investidas. Aliás, essa conotação encontra-se também indissolúvelmente associada ao

passado, o que “equivale a dizer que densas de memória são as palavras. Restamos agora despir os objetos” (Cunha, 2011: 140). A memória contém em si o poder de transfiguração da linguagem que permite converter os objetos em símbolos poéticos abstratos. É essencial que o leitor disponha da chave para decifrar esse enigma através de uma leitura que é, também ela, reconstrução de sentido, até porque “o significante que se materializa nos versos fica à espera de uma ativa recepção, que saiba dar prolongamento aos fiapos que escapam das arestas do tecido” (ibid: 232).

Nas três coletâneas poéticas estudadas, desenvolve-se um jogo léxico-semântico preciso, assente numa espécie de espiral em que a palavra gravita, muitas vezes, em torno de si própria. Não está em causa tanto o que ela diz, como aquilo que pode sugerir. Pretende-se que a palavra nomeie as coisas, mas que o faça a partir de evocações, memórias e associações. Cada termo centra-se, por isso, numa extra-referencialidade da qual depende a cabal interpretação do texto: as palavras sucedem-se, algumas sem um esteio lógico referencial comum, para dar lugar a uma imagem – a imagem que o eu lírico desenvolve das coisas, e não a imagem do que as coisas são na realidade. Trata-se, portanto, de uma representação intrinsecamente subjetiva do real. Como, a este respeito, observou Rosa Maria Martelo, “o aparente fechamento do texto sobre si mesmo é, na verdade, uma condição de abertura, um modo de este se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real” (Martelo, 2007: 37). No fundo, o olhar transfigurador do poeta confere espessura a uma realidade e apresenta-a dessa forma ao leitor, visando conquistar uma espécie de cumplicidade na decifração do enigma e um prazer compartilhado no reconhecimento.

Como uma multivária paleta de cores, a obra de Fiama mistura os tons ao som do movimento da natureza e assim obtém a matéria necessária à criação poética. Ora, se “o nome da cor faz parte integrante da sua percepção” (Pastoreau, 1997: 17), é preciso jogar com as palavras (nomes de cores e nomes de objetos) para que se estabeleça a aliança perfeita e harmoniosa que o poema solicita. Assim se justifica a seleção cromática a que a autora procede: para além das cores verosímeis numa reconstituição pictórica da paisagem –

essencialmente o verde e o azul —, são eleitos o branco, marcador da hospitalidade da folha que há de albergar o poema, o vermelho, de que são feitas as palavras, inoculadas do sangue anímico e criativo do poeta, e também o preto (ou negro), substantivação gráfica do pensamento vertido na página expectante.

Pretendeu-se com esta abordagem, em síntese, averiguar a relevância estilístico-simbólica da cor no singular universo poético de Fiama. Sem aspirar a uma análise exaustiva da recorrência cromática, este estudo constitui uma tentativa de demonstrar que, em literatura como nas artes plásticas, a cor configura uma linguagem que estabelece com o leitor um diálogo semanticamente fecundo, sedutor e eficaz. Tal como a palavra poética que radica na mais funda subjetividade do criador, a cor, mais do que propriedade referencial, pode também ser verdadeira emanção do espírito. Para Kandinsky, *“a harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde”* (Kandinsky, 1991: 60). Neste “ponto mais sensível” se encontram cor e poesia, por ambas operarem a metamorfose da realidade numa profunda “ressonância interior” (ibid: 58).

Bibliografia:

Ativa

1.1. de Fiama Hasse Pais Brandão

1.1.1. *Corpus principal*

(2006). *Obra Breve. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1.1.2. Outras obras

(1988). *Falar sobre o falado*. Porto: Edições Afrontamento.

(1999). *Sob o Olhar de Medeia*. Lisboa: Relógio d'Água.

(2010). *Âmago. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1.2. Obras de outros autores

ALEGRE, Manuel (2009). *Poesia*. Vols. I e II. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ANDRADE, Eugénio de (1994). *Ofício de Paciência*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

_____ (2013). *Coração do Dia. Mar de Setembro*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2005). *Coral*. 5ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.

BAUDELAIRE, Charles (1967). *Petits Poèmes en Prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Flammarion.

_____ (1972). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française.

BRITO, Casimiro de (1974). *Jardins de Guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CAMÕES, Luís de (1971). *Poesia lírica*. Lisboa: Editorial Verbo.

CRUZ, Gastão (2010). *Escarpas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

HELDER, Herberto (1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.

HORTA, Maria Teresa (1998). *Destino*. Lisboa: Quetzal Editores.

_____ (2001). *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Gótica.

JORGE, Luiza Neto (2001). *Poesia. 1960-1989*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MALLARMÉ, Stéphane (1984). *Poésies*. Paris: Editions Gallimard.

NOBRE, António (2010). *Só*. Porto: Porto Editora.

PESSANHA, Camilo (2003). *Clepsydra. Poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1997). *Poesias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Ática.

RÉGIO, José (2001). *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SENA, Jorge de (2001). *Antologia Poética*. Porto: Asa.

VERDE, Cesário (2001). *Poesia Completa. 1855-1886*. Lisboa: Dom Quixote.

2. Crítica

2.1. Sobre a cor (história, teoria, estética)

ALBERS, Josef (1996). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul (2005). *Colour*. Lausanne: AVA Book.

ARNHEIM, Rudolf (1995). "A Cor". In *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 321-361.

BIEDERMANN, Hans (1993). *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos.

BRUCE-MITFORD, Miranda (1996). *O Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 106-107.

BRUSATIN, Manlio (1986). *Histoire des couleurs*. Paris: Flammarion.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

GAGE, John (2006). *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. London: Thames & Hudson.

HELLER, Eva (2009). *A Psicologia das Cores. Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

JÚDICE, Nuno (2005). "Ut Pictura Poiesis"; "Cores a Preto e Branco"; "Os sons e as cores na poesia de Nobre"; "A poesia é coisa visual". In *A viagem das palavras*. Lisboa: Edições Colibri, 109-115; 123-124; 125-132; 133-136.

KANDINSKI, Wassily (1991). *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

NUNES, René (1987). *Cromoterapia Técnica*. 8ª edição. Brasília: LGE Editora.

PASTOUREAU, Michel (1997). *Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa.

- _____ (2005). *Le petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama.
- STEINER, Rudolf (1997). *L'Essenza Dei Colori*. Milão: Editrice Antroposofica.
- STUTTON, Tina, WHELAN, Bride M. (2004). *The Complete Color Harmony*. Switzerland: OLMS.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70.

2.2. Sobre Fiama Hasse Pais Brandão e a *Poesia 61*

- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (dezembro de 1988). “O Triplo Nome Sophia”. In *A Phala. Um Século de Poesia*. Edição Especial. Lisboa: Assírio & Alvim, 79-82.
- CASTRO, Manuel António (1999). “Poética e *poiesis*: a questão da interpretação”. *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 2, 317-339.
- COELHO, Jacinto do Prado (1996). “Alguns temas da moderna poesia portuguesa”. In *A Letra e o Leitor*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 303-333.
- CORTEZ, António Carlos (2011). “«Poesia 61» hoje, uma necessária heterodoxia”. *Colóquio/Letras*, nº 177, 28-45.
- CUNHA, Caio Laranjeira (2011). *Fiama: Este Amor Litoral*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. (dissertação de mestrado, disponível em <http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/CunhaCL.pdf>)
- CRUZ, Gastão (1999). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____ (2004). *Quinze Poetas Portugueses do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DANTAS, Mário, “Esboço para um possível ensaio sobre Fiama Hasse Pais Brandão”. *SUBSTANTIVOPLURAL. Cultura + Idéias + Informações* (disponível em <http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2010/06/DOSSI%C3%8A-FIAMA2.pdf>)
- EIRAS, Pedro (2001). “Poética das Sequóias Gigantes – sobre a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 85-105.
- FURTADO, Maria Teresa Dias (2001). “Da Poesia”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 135-139.
- GUIMARÃES, Fernando (1989). *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____ (2001). “Fiama Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 45-49.

- _____ (2002). *A Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- JÚDICE, Nuno (1992). *O Processo Poético. Estudos de teoria e crítica literária*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). "Fiama ou o Inelutável". In BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra Breve. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 7-11.
- MARTELO, Rosa Maria (2004). Em *Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- _____ (2007). *Vidro do mesmo vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.
- _____ (2010). *A Forma Informe. Leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2001). "A Erma Visão". *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 51-56.
- _____ (2011). "Texto e contexto de «Poesia 61» num quadro tardo-modernista" *Colóquio/Letras. Revista Literária*, nº 177, 9-65.
- MARTINS, Manuel Frias (1986). *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho.
- NAVA, Luís Miguel (dezembro de 1988). "Os anos 60. Realismo e Vanguarda". In *A Phala. Um Século de Poesia*. Edição Especial. Lisboa: Assírio & Alvim, 150-157.
- ORNELLAS, Sandro (junho de 2012). "Pedra e grafia: breve genealogia da cultura crítica na leitura de poesia contemporânea". *Revista Estação Literária*, vol. 9, 68-80 (disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL>).
- REIS, Carlos (2005). "A poesia portuguesa na posteridade do modernismo". In *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, Vol. IX, 73-93.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2001). "O concreto e o essencial na obra de Fiama". *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 143-144.
- SILVA, João Amadeu Carvalho da (2010). "A Quinta de Fiama Sob o Olhar de Medeia. Aproximação à Natureza e aos Mitos". *Carnets*. (número spécial printemps/été: *Littératures Nationales: suite ou fin. Résistances, mutations & lignes de fuite*), 121-129 (disponível em <http://carnets.web.ua.pt/>).
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (1986). *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- _____ (2001). “Alta Costura: «A Roupa» de Fiama”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 57-83.
- _____ (2009). “Lápide e versão: clássicos revisitados na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão”. In DUARTE, Lélia Parreira (org.). *A Escrita da Finitude de Orfeu e Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 77-87.
- _____ (julho/dezembro 2010). “Fiama Hasse Pais Brandão: dizer adeus aos «negócios públicos»”. *Revista Matraga*, vol 17.1, 28-37.
- _____ (2011). “Grafiamas”. *Colóquio/Letras*, nº 177, 56-65.
- _____ (s.d.) “O «espólio» de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007)”. In *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, 510-519 (disponível em http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Jorge%20Fernandes.pdf).
- SOUSA, Carlos Mendes de (2001). “Na sabedoria de uma quietude: Três Rostos de Fiama”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 27-43.
- SOUSA, João Rui de (2001). “Eu, a Fiama e a sua Poesia”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, nº 8, 127-130.
- STEINBERG, Vivian (2011). *A “fala perfeita” de Fiama Hasse Pais Brandão. Um diálogo íntimo com a realidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo (dissertação de doutoramento, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-17092012-122751/pt-br.php>).
- _____ (s.d.). “O enredado em Fiama Hasse Pais Brandão. Tradição e modernidade em sua poética”. In *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 2875-2882 (disponível em http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/sessoes/Vivian%20Steinberg.pdf).

2.3. Bibliografia Geral

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1986). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- BACHELARD, Gaston (1991). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.

- DURRY, Marie-Jeanne (1972). « Préface ». In BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française, VII-XXXIII.
- FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades.
- RUFF, Marcel A. (1967). "Introduction". In BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en Prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Flammarion, 15-25.
- SARTRE, Jean-Paul (1984). "Mallarmé". In MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Éditions Gallimard, 8-15.
- WEBER, Alfred (1957). "Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry". In BAKER, Dorothy Z (ed.). *Poetics in the Poem*. New York: Peter Lang, 9-23.
- WELLEK, René, WARREN, Austin (s.d.). *Teoria da Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América.