

**UNIVERSIDADE ABERTA**



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

**Aproximações entre a imagem cinematográfica e a imagem poética – construção e montagem. O caso de “Área Branca” de Fiamma Hasse Pais Brandão**

**Cátia da Palma Almeida**

**Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes**

**2023**

**UNIVERSIDADE ABERTA**



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

**Aproximações entre a imagem cinematográfica e a imagem poética – construção e montagem. O caso de “Área Branca” de Fiamma Hasse Pais Brandão**

**Cátia da Palma Almeida**

**Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes**

**Dissertação orientada pela**

**Professora Doutora Maria do Rosário Leitão Lupi Bello**

**Outubro de 2023**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do Repositório Aberto, da Universidade Aberta.

### **Licença concedida aos utilizadores deste trabalho**



**Atribuição**

**CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Professora Doutora Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, por todo o apoio, aconselhamento e disponibilidade indispensável na concretização deste trabalho;

À Alexandra Pereira e à Olga Cunha minhas confidentes, pelo constante incentivo e interesse durante o período de realização desta dissertação;

À minha mãe por toda a compreensão, ajuda e paciência;

Ao meu namorado que dizia não gostar de poesia até ouvir os mesmos poemas vezes e vezes sem conta.

Dedico este trabalho à minha mãe,  
que tal como eu não prescinde da poesia.



## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.<sup>a</sup> série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.<sup>a</sup> série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 23 de outubro de 2023

---

Cátia da Palma Almeida

*Talvez as asas das palavras  
levando-as como alcíones mais longe  
do que a fixidez da imagem no horizonte  
tenham tornado um texto que descreva o mar  
mais grandiloquente do que a memória  
visual das fracções das correntes  
que sobrenadam a estabilidade  
da ondulação cor de esmeralda.*

*(Brandão, 2017: 286)*

## RESUMO

### **Aproximações entre a imagem cinematográfica e a imagem poética – construção e montagem. O caso de “Área Branca” de Fiama Hasse Pais Brandão**

O objetivo deste estudo é comparar a construção das imagens poéticas de Fiama Hasse Pais Brandão em *Área Branca* (1978) com a construção das imagens no cinema moderno através da montagem cinematográfica. Com esse intuito, a definição de imagem-tempo de Gilles Deleuze e a teoria da montagem de Sergei Eisenstein são analisadas e relacionadas com o uso de metáforas, comparações, cesuras e *enjambements* na criação de imagens poéticas. Este estudo procura reforçar a relação entre o cinema e a poesia e a forma como percebemos e concebemos as imagens em artes diferentes.

Imagem-Tempo; Montagem; Poesia de Fiama Hasse Pais Brandão; Metáfora; Comparação; *Enjambement*.

## ABSTRACT

### **Approximations between the cinematographic image and the poetic image – construction and montage. The case of Fiamma Hasse Pais Brandão’s “Área Branca”**

The purpose of this study is to compare the construction of the poetic images of Fiamma Hasse Pais Brandão in *Área Branca* (1978) with the construction of images in modern cinema through montage. To do so, the Gilles Deleuze’s definition of time-image and the Sergei Eisenstein’s theory of montage are examined and related in terms of the use of metaphors, similes, caesuras and *enjambements* in the making of poetic images. This study seeks to reinforce the relation between cinema and poetry and the way we perceive and conceive images in different arts.

Time-Image; Montage; Fiamma Hasse Pais Brandão Poetry; Metaphor; Simile; *Enjambement*.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
1. A Imagem Cinematográfica .....	5
1.1 As noções base de Bergson e a teoria do cinema de Deleuze .....	6
1.2 A Imagem-movimento .....	9
1.3 A Imagem-tempo .....	10
2. A Imagem Poética .....	11
2.1 A evidência da poesia .....	11
2.2 A importância da imaginação.....	14
2.3 A “Área Branca” .....	16
2.4 O transportar dos olhos para a boca de Fiama Hasse Pais Brandão .....	18
3. A Montagem na Poesia .....	23
3.1 A teoria de Eisenstein: O pensamento é um cinema mental .....	28
3.2 A cada verso um plano cinematográfico .....	34
3.3 A cesura e o <i>enjambement</i> .....	36
3.4 A montagem vertical na poesia .....	40
4. A Metáfora e a Comparação como conciliadoras do real e do imaginário .....	47
4.1 A diferença entre a metáfora e a comparação .....	49
4.2 A metáfora, a “superfigura” .....	50
4.3 O carácter metafórico do cinema: “O cinema de poesia” de Pasolini .....	56
4.4 A memória como vínculo do fluxo de imagens na poesia .....	62
Conclusão .....	76
Referências Bibliográficas .....	81

## Introdução

Partindo da premissa de que o cinema e a poesia têm, pelo menos a um determinado nível, o mesmo propósito - o de construir imagens - o primordial, no presente trabalho, é entender como é que dois *mediums* artísticos com especificidades inevitavelmente diferentes podem ter o mesmo propósito e, nesse caso, se – e como - se influenciam mutuamente. Para isso, o comparativismo é utilizado como método de análise no confronto entre a construção da imagem poética de “Área Branca” (1978) de Fiana Hasse Pais Brandão e da imagem cinematográfica de regime cristalino, segundo a definição do filósofo Gilles Deleuze. A montagem enquanto modo de seleção e organização de imagens torna-se determinante na construção do seu significado e, por isso, é também apresentada a teoria da montagem de Sergei Eisenstein, permitindo a interpretação dos versos de Fiana como planos cinematográficos.

Em vista disso, ao cinema fazemos corresponder a imagem visual, uma imagem real e perceptual que é vista no ecrã através dos nossos olhos e que é igual para todos os espetadores. Este tipo de imagem não deixa qualquer dúvida se estamos ou não a visualizar exatamente a mesma imagem, as mesmas coisas que os outros espetadores (independentemente da interpretação que cada um faça do que vê). Assim, sabemos que a imagem fílmica existe concretamente e torna-se ainda mais realista porque no cinema é lhe conferida movimento e sonoridade. Podemos, então, afirmar que a imagem do cinema é aquela que melhor representa a realidade. Pasolini afirmava que o cinema exprime a realidade através da própria realidade, reproduzindo os seus “índices sensíveis”. A imagem cinematográfica é superior a qualquer outra, porque é uma representação exata do que vemos com os nossos olhos, tem movimento e tem som, o que permite uma espécie de imersão de alguns dos nossos sentidos numa nova e, dentro dessa lógica, “falsa” realidade, tão semelhante quanto tecnologicamente possível ao mundo real. Quando assistimos a um filme é como se estivéssemos a deambular num sonho que não é nosso, mas que foi feito para ser visto por nós. No entanto, nem todas as imagens são exclusivas do visível e do perceptual, em função disso William John Thomas Mitchell (1987) criou a árvore genealógica da imagem, constituída por cinco tipos de imagem: a gráfica, a ótica, a perceptual, a mental e a verbal. A

imagem que no presente trabalho designamos como visual corresponde à imagem ótica que resulta de projeções ou de reflexões, como é o caso da imagem fílmica.

Para além das imagens materiais reais existem outros tipos de imagens que se inclinam mais para o lado do abstrato e, por isso, são imagens menos estáveis, menos permanentes e não são exclusivas do visual porque a sua compreensão requer o uso simultâneo de vários sentidos. São as imagens que W. J. T. Mitchell (1987) designa como verbais (imagens do campo da crítica literária, mais concretamente, as metáforas e as descrições) e mentais (imagens do campo da psicologia e da epistemologia, como os sonhos, as memórias, as ideias e os fantasmas). Esta distinção entre ambas não é muito linear, uma vez que as ditas imagens verbais meramente descritivas podem desencadear imagens mentais, especialmente quando se trata de poesia. Então, para simplificar optámos pela designação de imagem mental. Este tipo de imagem é característico da literatura, que evoca imagens que não são vistas pelos nossos olhos, mas sim pela nossa mente, através da nossa imaginação. São, por isso, imagens imateriais em que cada um de nós tem uma certa liberdade para construir a sua própria imagem recorrendo às suas memórias e à sua imaginação.

A imagem mental varia de leitor para leitor, ou seja, não há certezas de que estamos de facto a imaginar exatamente a mesma imagem, por muito completa que seja a descrição do autor. E, muitas das vezes, não é do interesse do autor fazer uma descrição exaustiva da imagem, a ideia é despertar emoções, especialmente quando se trata de poesia. A imagem poética é uma imagem assumidamente distante da realidade, não aspira à “verdade” estrita e objetiva, mas sim às potencialidades do imaginário.

O que é interessante na imagem mental é esta impressão dominante de visualização, que se aproxima da do fantasma ou do sonho. É precisamente o contrário do que qualquer um de nós experimenta em primeiro lugar quando tenta demonstrar a semelhança entre o visionamento de um filme e a atividade psíquica do fantasma e do sonho: quando nos lembramos de um sonho temos a impressão de nos estarmos a lembrar de um filme. (Joly, 1994: 20)

Resumindo, a imagem cinematográfica é uma imagem visual, em que todos vemos o mesmo tom de azul, ao contrário da imagem poética que é uma imagem mental, em que cada um de nós imagina o seu tom de azul recorrendo à imaginação ou à memória. Então, o

processo de construção da imagem cinematográfica e da imagem poética é necessariamente diferente. No cinema, a passagem de uma imagem para a outra é conseguida através da montagem, que permite conjugar diferentes tipos de planos, atribuindo-lhes uma sequência e, conseqüentemente, um significado. Na poesia, a transição das imagens pode ser feita utilizando determinadas figuras de estilo, como a metáfora e a comparação, que evocam mais do que uma imagem, criando assim uma sucessão de imagens organizada através de processos poéticos como é o caso da cesura e do enjambement. Deste modo, o presente trabalho pretende comparar a montagem cinematográfica enquanto técnica de ligação de imagens cinematográficas com a utilização da metáfora, da comparação, da cesura e do *enjambement* na construção e justaposição de imagens poéticas.

A obra “Área Branca” foi escolhida por ser uma obra muito rica em imagens que se intercetam e se confundem como planos cinematográficos. Os seus poemas põem em causa a fronteira entre o sentido literal (a realidade ou a imagem atual) e o sentido figurado (o imaginário ou a imagem virtual), conferindo uma certa plasticidade a essa separação de sentidos (Nava, 2004). Para além disso, explora a visualidade das palavras e questiona a forma como a poesia é encarada uma vez que para a poetisa a poesia é feita de imagens que conciliam a visualidade e a oralidade. Para a autora, a poesia vem da boca: dos versos e do significado das palavras; e dos olhos, do que retiramos da realidade e do que conseguimos “ver” mentalmente. A boca é a porta para a visualidade das imagens mentais, ou seja, para a expressão das palavras e para o que elas pretendem evocar. A complementaridade das imagens e das palavras reside no facto de estas se alimentarem mutuamente, infindavelmente as imagens geram palavras e as palavras geram imagens.

A poesia de “Área Branca” incorpora a experiência do cinema na sua leitura, não porque estabelece um diálogo temático ou ecfástico com o mesmo, mas devido aos metapoemas que compõem a obra e que sugerem um novo entendimento da imagem. Esta ideia de que as palavras são imagens das palavras é típica da tradição moderna e contemporânea da poesia. “Na tradição moderna, a poesia é tida em si mesma como uma arte da imagem, e nessa medida entende ligar-se a outras artes da imagem sem antagonismo – e até sem precisar de as convocar em co-presença combinatória” (Martelo, 2016b: 58).

Dentro do contexto português dos anos 60, a publicação da antologia poética *Poesia 61* (1961) (que reúne textos de Casimiro de Brito, de Fiamma Hasse Pais Brandão, de Gastão Cruz, de Luiza Neto Jorge e de Maria Teresa Horta) veio introduzir uma nova noção de imagem na poesia moderna portuguesa, que se distingue pela subversão da palavra. Dando maior relevância à imagem na composição poética, que surge muitas das vezes associada à metáfora. Deste modo, Fiamma é cofundadora de um movimento poético fortemente caracterizado pela redescoberta das vanguardas, especialmente do simbolismo e do modernismo; pelo regresso à subjetividade; pela exploração da imagem como forma de libertação da palavra; pela reflexão metapoética; e pela experimentação lexical e sintática da linguagem poética contra a opressão do Estado Novo em vigor há quase três décadas à data da publicação da revista (Cortez, 2011).

Em relação à estrutura do presente trabalho, o primeiro e mais sucinto capítulo expõe a teoria da imagem cinematográfica de Gilles Deleuze, fortemente influenciada pela ideologia e conceitos do também filósofo francês Henri Bergson. Por sua vez, o segundo capítulo debruça-se sobre as características que melhor definem a imagem poética, assim como a identificação das suas semelhanças com a imagem do cinema moderno descritas no capítulo anterior e termina com a análise do conceito “área branca”. Já o terceiro capítulo corresponde à teoria da montagem e à sua aplicabilidade na poesia. De acordo com a teoria de Eisenstein os pensamentos formam um cinema mental, logo a leitura dos versos no poema pode ser equiparada ao visionamento dos planos cinematográficos que perfazem o filme, entretanto o *enjambement* e a cesura funcionam como cortes nos planos mentais. Por último, o quarto capítulo diferencia a metáfora da comparação e demonstra como as mesmas assumem o papel de montagem na poesia e como conciliam o real e o imaginário na mesma imagem, regressando assim à imagem-tempo. Ainda neste capítulo, o carácter metafórico do cinema é abordado através do “Cinema de poesia” (1982) de Pier Paolo Pasolini e a memória é entendida como vínculo do fluxo de imagens a partir de “(memória, montagem)” (2006) de Herberto Helder.

“Área Branca” é composta por cinquenta e seis poemas designados por números; no decorrer do trabalho serão analisados cinco dos seus poemas na íntegra, bem como vários excertos de poemas dessa mesma obra. Serão também analisados poemas e excertos de

outras obras que fazem parte da poesia reunida de *Obra Breve* de 2017 (onde “Área Branca” se inclui). A escolha dos excertos e textos poéticos serve para: identificar uma coesão na linguagem de construção das imagens poéticas de Fiama, responder à pergunta o “que é a área branca?” e demonstrar o visionarismo da poesia que a autora tanto almeja e defende.

## 1. A Imagem Cinematográfica

O filósofo francês Gilles Deleuze defende a existência de dois grandes tipos de imagem cinematográfica: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A sua teoria parte dos conceitos sobre o tempo e da sua relação com o movimento, desenvolvidos por Henri Bergson. Para Bergson, o movimento é inerente ao tempo, ou seja, quando se fala em movimento estamos necessariamente a falar de tempo, da mobilidade da duração. Nesse sentido, é o cinema que melhor possibilita a observação desta ideia, porque a passagem do tempo no filme é expressa através da sobreposição de várias imagens que, quando conjugadas transmitem a sensação de continuidade, de movimento (Deleuze, 1983). A esta propriedade do cinema Deleuze chama imagem-movimento (desenvolvida sobretudo no cinema clássico), reservando a definição de imagem-tempo para aquele cinema, mais tipicamente moderno, que aposta na visibilidade do tempo dentro do próprio plano.

A teoria de Bergson é fundamental para a compreensão da categorização que Deleuze faz dos dois grandes tipos de imagens cinematográficas, isto porque a divisão é feita tendo em conta o carácter temporal da imagem. Portanto, é o entendimento do tempo que determina a construção da imagem e a construção narrativa do filme. A narrativa está intimamente ligada à temporalidade, pois é a narrativa que concede ordem e significado aos acontecimentos, independentemente do *medium* artístico em que é criada, é um modo de representação do tempo, dita uma sequencialidade. Deste modo, a narrativa tem duas vertentes basilares: “a noção de sequencialidade (que implica a passagem sucessiva de um estado a outro, isto é, a transformação) e a noção de temporalidade (já que os eventos relatados se sucedem no tempo)” (Bello, 2005: 43).

Assim, a narrativa surge também por meio da transformação e não pela simples e tão conhecida linearidade do tempo cronológico, que muitas das vezes é tido como o único tipo de estrutura temporal existente. A noção de sequencialidade como parte integrante da narrativa refere-se à sucessão de estados, que para o presente trabalho vamos considerar como imagens. A ligação entre as imagens não tem de ser feita por uma relação causal de acontecimentos que se sucedem no tempo, pode também ser criada uma relação entre imagens tendo em conta uma finalidade (Bello, 2005). Se o tempo não é entendido apenas de forma cronológica e linear, a dimensão cronológica também não tem de ser a única dimensão narrativa. A sucessão de estados é um processo de transformações que se verifica no tempo e que representa uma nova lógica temporal, uma outra forma de pensar o tempo.

“O cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo” (Deleuze, 2005: 95). Na sua teoria, Deleuze destaca o processo de construção e de conjugação das imagens no cinema, o seu foco está na sequencialidade, em perceber como é que as imagens se relacionam. E, é a montagem que estabelece uma relação e, conseqüentemente, uma seqüência entre as imagens criando uma narrativa. Então, Deleuze concebe noções distintas de montagem, uma para a categoria da imagem-movimento e outra para a categoria da imagem-tempo.

### **1.1 As noções base de Bergson e a teoria do cinema de Deleuze**

A teoria de Henri Bergson vem romper com a forma como nós pensamos o tempo. Segundo o filósofo, o tempo deve ser pensado separadamente do espaço, quer isto dizer que a representação do tempo não deve ser associada à representação do espaço. Isto porque o tempo real é um tempo interior que pertence à consciência individual de cada um, a que chama duração. A duração é a consciência que temos de nós, logo a noção de tempo nasce da nossa própria existência. A nossa consciência está em constante progresso, em permanente mudança, todavia sem perder a sua essência. Deste modo, a duração, em forma de um todo aberto, é o tempo real que funciona sob a forma de um fluxo contínuo, que não pode ser dividido nem medido como o fazemos através do espaço. Em vez da divisão, Bergson considera a multiplicidade como um contínuo de variações, neste sentido a mudança

não implica uma diferença total das coisas, mas sim uma diferença subtil que mantenha a essência do todo (Gil, 2015).

Bergson enquadra o conceito de movimento na dimensão temporal e não na espacial, assim o movimento é o ato de percorrer um presente contínuo que não acaba e que não tem divisão possível. Mas o espaço que é por ele percorrido tem, quando o espaço é dividido a sua natureza não se altera. O mesmo não se passa com o movimento, que é indivisível, porque se isolarmos um movimento de um outro estamos a romper com a sua fluidez. Deste modo, é o movimento que exprime a mudança do todo ou algum aspeto da mudança. E por isso é que Bergson afirma o seguinte:

Não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, através de "cortes" imóveis... Essa reconstituição só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a ideia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogéneo, universal e decalcado do espaço. (Deleuze, 1983: 9)

Assim, Deleuze aplica as noções bergsonianas do movimento no cinema, afirmando que este pode ser entendido de duas formas complementares: como corte instantâneo e como o todo. Os cortes instantâneos não respeitam a composição da duração e requerem a criação de sistemas fechados. Portanto, estamos perante a criação de intervalos no tempo, cortes que isolam o movimento em partes distintas. Enquanto o todo vai sendo criado numa outra dimensão, interligando o conjunto de sistemas fechados. Então, o instante ou intervalo consiste no "corte imóvel" do movimento, ao passo que o "corte móvel" da duração corresponde ao movimento real de duração completa (Deleuze, 1983).

O cinema é feito de imagens, mais concretamente de fotogramas (cortes imóveis) que quando conjugados conferem a ilusão de movimento, dão a impressão de continuidade quando muitas das vezes e dependendo do plano não é essa a realidade. Quanto a isto, Bergson veio dizer que o cinema não representa uma novidade, que cada um de nós naturalmente cria um cinema mental ao recordarmos as nossas memórias ou ao associarmos ideias, até mesmo quando lemos.

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral

assim. Quer se trata de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (Deleuze, 1983: 9)

A particularidade do cinema ao conferir movimento à imagem está nos meios que usa para consegui-lo através da montagem e da mobilidade da câmara. Podemos constatar que Deleuze transforma o entendimento que temos do plano cinematográfico como pertencente à dimensão espacial fazendo a passagem do mesmo para a dimensão temporal. De acordo com Deleuze, o plano cinematográfico consiste na fixação do movimento num sistema fechado que é parte integrante do todo, sendo o todo o filme na sua totalidade. Portanto, o plano age como a nossa consciência porque divide e subdivide a duração em elementos e conjuntos fechados e faz a ligação desses mesmos conjuntos que perfazem a duração. O tipo de plano mais próximo da duração é o plano-sequência visto que é um plano sem cortes, em que o movimento não é cortado, logo a duração é respeitada.<sup>1</sup> O movimento representado no ecrã corresponde ao movimento real dos corpos, especialmente se o filme for constituído apenas por um plano-sequência sem edições. “O plano enquanto consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas” (Deleuze, 1983: 30).

O plano é a imagem-movimento, por sua vez a imagem-movimento é o movimento puro extraído dos corpos, do que é móvel. A imagem-movimento surge da mobilidade da câmara e da montagem. A mobilidade da câmara ocorre quando o plano se torna móvel, por exemplo com o *travelling* o movimento do plano corresponde ao movimento que a câmara fez enquanto gravava, neste caso o movimento real é respeitado dentro do intervalo que constitui um plano. Já a montagem estabelece a ligação entre os cortes instantâneos e entre conjuntos, ou seja, é a montagem que determina a composição do todo. O *raccord*<sup>2</sup> é uma

---

<sup>1</sup> O plano-sequência não significa a não utilização da montagem no filme. Para André Bazin (1991), um grande defensor dos planos-sequência, os planos longos e abertos permitem que o espectador “passeie” livremente pelo plano, elegendos os elementos expostos no ecrã que mais lhe interessam e interpretando à sua maneira o que vê. Segundo este cineasta, o cinema é a transfiguração do real, logo a montagem deve criar uma homogeneidade do espaço, não pode ser óbvia. Assim, a “montagem proibida” é aquela que retira a realidade do cinema transformando o que surge no ecrã numa mera representação imaginária, quando o espectador percebe que o que vê foi encenado.

<sup>2</sup> Um dos *raccords* ou *match cuts* mais conhecidos é o início do filme “2001, a Space Odyssey” (1968) de Stanley Kubrick, em que um osso atirado para o céu por um primata é igualado no plano seguinte pelo mesmo formato e posição de um satélite no espaço.

técnica de montagem que consiste no uso de um elemento que assegura a continuidade de um plano para outro, como por exemplo um objeto em comum entre dois planos.

Deste modo, podemos considerar o plano como a unidade elementar do movimento no cinema. A multiplicidade de planos corresponde à mudança no todo e a relação dos planos estabelecida pela montagem confere uma narrativa que é contada ao longo do filme, isto é, contém as variações da duração. Assim sendo, é a montagem que determina a composição do todo ao relacionar as suas partes, criando uma imagem do tempo. Logo, a montagem cria uma imagem indireta do tempo, da duração, sob a forma de imagem-movimento e considerando também o filme como um todo. Ou seja, o tempo como unidade ou totalidade depende da montagem.

## **1.2 A Imagem-Movimento**

No seu primeiro livro dedicado à teoria do cinema, chamado *Cinema I – A imagem-movimento* (1983), Deleuze define a imagem-movimento como representativa do cinema clássico. Este regime da imagem-movimento pressupõe um encadeamento sensório-motor, que tem como grau zero a imagem-percepção, passando depois para outros tipos de imagem que se relacionam através da ação e da reação. Então, dentro da imagem-movimento podemos encontrar seis variantes: “a imagem-percepção, a imagem-afeção, a imagem-pulsão (intermediária entre a afeção e a ação), a imagem-ação, a imagem-reflexão (intermediária entre a ação e a relação) e a imagem-relação” (Deleuze, 2006: 50). E, é a montagem que estabelece a ligação entre estas variantes, atribuindo-lhes um sentido, assim a narração resulta de um sistema sensório-motor. E a representação do tempo sucede de forma indireta, o curso do tempo decorre do movimento e da sucessão de planos, o que significa que o tempo está subordinado ao movimento.

Posto isto, a imagem-movimento sugere em si uma imagem do tempo porque na sua composição o tempo funciona como medida do movimento. O intervalo do movimento consiste na unidade mínima do tempo e o movimento maior (tido como um todo) corresponde à totalidade do tempo. Para além do tempo como curso surgir a partir da composição da imagem-movimento, surge também devido à sucessão de planos. A organização dos planos numa sequência implica uma ordem, que haja planos anteriores e

planos posteriores. Neste caso, a passagem do tempo no ecrã assemelha-se à forma como percebemos o tempo no exterior, no nosso dia a dia, porque existe um antes e um depois que são as determinações sucessivas do curso do tempo.

A imagem-movimento constitui o tempo sob a sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo segundo uma relação extrínseca do antes e do depois, tal como o passado é um antigo presente e o futuro, um presente por vir. (Deleuze, 2006: 346)

### 1.3 A Imagem-Tempo

O cinema moderno (pós Segunda Guerra Mundial) traz consigo a imagem-tempo, uma imagem transcendental em que o tempo se encontra em estado puro. “A imagem moderna instaura o reino dos ‘incomensuráveis’ ou dos cortes irracionais: isto é, que o corte não faça mais parte de uma ou de outra imagem, de uma ou de outra sequência que separa e reparte” (Deleuze 2006: 353). A imagem vale por si mesma, ou seja, não precisa de ser enquadrada na sequência em que se integra, tem sentido individualmente. Não existe uma lógica, os cortes entre imagens são irracionais. Portanto, existe uma rutura com o esquema sensório-motor, pois neste tipo de imagem privilegiam-se as relações aleatórias provenientes de situações óticas e sonoras puras. A imagem-tempo caracteriza-se pela sua desarticulação de ações no tempo, assim o *plot* perde a relevância que tinha no cinema clássico e os conceitos, as ideias e as lembranças tornam-se prioritários.

Já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas sim o inverso, o movimento depende do tempo. Estamos perante uma imagem que pensa e faz pensar, que questiona a ação, que desperta a necessidade de ver e de ouvir, que dá maior ênfase aos espaços vazios e às deambulações. É este tipo de imagem que está na origem do cinema Neorrealista Italiano, da *Nouvelle Vague* e do Novo Cinema Americano. As imagens puramente óticas e sonoras relacionam-se através das imagens-lembrança e das imagens-sonho. Isto porque a imagem-tempo consiste na conjugação da imagem atual com a sua imagem virtual, ou seja, reúne em si o real e o imaginário, o presente e o passado, o objetivo e o subjetivo. As imagens puramente óticas e sonoras são descritivas e correspondem ao presente e, por isso, são consideradas imagens atuais. Ao passo que as imagens-lembrança e as imagens-sonho são

imagens virtuais, visto que remetem a lembranças puras, à memória, logo correspondem ao passado das imagens atuais (Deleuze, 2006).

No caso da imagem-tempo, o tempo deixa de ser entendido de forma linear e cronológica, o passado já não antecede o presente, em vez disso torna-se seu contemporâneo. Então, o passado e o presente coexistem na mesma imagem, espelham-se como num cristal e confundem-se dentro dela. Ao contrário do que vimos com a imagem-movimento, em que a sucessão de planos era feita seguindo o princípio da causa e consequência através da interação entre as imagens-percepção, as imagens-ação e as imagens-afeção. Melhor dizendo, a imagem-movimento assemelha-se mais à forma como relacionamos as imagens do nosso cotidiano.

No cinema moderno, as imagens atuais importam quando são consubstanciadas com as suas próprias imagens virtuais; este processo decorre da imagem-cristal que desconstrói a fronteira entre o imaginário e o real. “A imagem-cristal é precisamente o ponto de indiscernibilidade das duas imagens indistintas, a atual e a virtual, enquanto o que se vê no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo no estado puro, a própria distinção entre duas imagens que não param de se reconstituir” (Deleuze, 2006: 112). Deste modo, o tempo passa a ser representado de forma direta e a montagem no cinema moderno ganha um novo sentido. Na imagem-tempo a montagem já está na imagem, porque a sua própria composição implica a relação de pelo menos dois tipos de imagem, da imagem atual e da sua respetiva imagem virtual.

## **2. A Imagem Poética**

### **2.1 A evidência da poesia**

Designamos com a palavra imagem toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõe um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. (Paz, 1996: 37-38)

A imagem na poesia é um produto imaginário de origem verbal, uma imagem mental que pode ter diversos significados dependendo do contexto em que se inserem as palavras ou os versos. A base de formação da experiência poética é a palavra que nos leva à imagem poética, ou seja, da oralidade chegamos à visualidade. A imagem poética é subjetiva e detentora de uma lógica própria, isto é, cria um universo alternativo (o do poeta ou da poetisa) que recorre a figuras de estilo para conciliar o imaginário e a realidade numa só imagem.

O poeta mexicano Octavio Paz, acima citado, dedica um capítulo do seu livro *Signos em Rotação* (1996) à imagem poética, onde expõe as grandes virtudes da palavra: a sua mobilidade e a sua intermutabilidade. Em prosa, a palavra tem a capacidade de ser explicada por outra: “as palavras são como camaleões, com seu poder de mudar de cor de acordo com a posição”, no entanto na poesia isso não é possível, porque a palavra ou conjunto de palavras perfazem a imagem poética (Eisenstein, 2002b: 66). Num poema a substituição de uma palavra por outra com o mesmo significado pode destruir a sua estrutura estética, e ao alterarmos a ordem das palavras corremos o risco de modificar o significado do verso e do poema.

Então, a palavra é plurissignificada, móvel e substituível dependendo do género literário em que se insere, mas se os nomes servem para designar as coisas como pode a palavra ser tão ambígua na sua função de nomear a realidade? O diálogo *Crátilo* (IV a.C.) de Platão discute a natureza do ato de nomear as coisas, se os nomes possuem ou não uma relação implícita com as coisas que significam. Na perspectiva de Crátilo, as coisas têm um nome apropriado por natureza, a palavra escolhida designa na perfeição o objeto que nomeia. Contrariamente, Hermógenes defende uma visão convencionalista em que o ato de nomear é arbitrário, o nome das coisas resulta de um acordo ou costume. Por sua vez, Sócrates acredita que a linguagem é um instrumento do conhecimento e de carácter dinâmico, construída com fundamento nas duas perspectivas. A problemática língua e realidade não é resolvida neste texto, as coisas têm o nome e o significado que lhe atribuímos, no entanto podemos afirmar que a nossa relação com a realidade é influenciada pela linguagem. Os nomes e as coisas estão em permanente construção e desconstrução assim como o nosso entendimento da realidade que não é de todo universal e a linguagem é uma manifestação

disso mesmo, ainda para mais a poesia que sonha com a realidade desafiando-a, tornando o impossível visível (Souza, 2020).

Além do mais, Octavio Paz relembra que quando percebemos um objeto para melhor compreendermos as suas particularidades, as sensações que desencadeia e os seus possíveis significados conferimos um sentido que unifica tudo o que lhe é inerente. Isto é, compreendemos as coisas porque lhe atribuímos um sentido, fazemos uma escolha interpretativa do que o objeto é e representa. O mesmo sucede no cinema por via da montagem, de acordo com o cineasta André Bazin “o sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espetador”, então é a montagem que estabelece a linguagem no cinema porque montar significa determinar o sentido das imagens (Bazin, 1991: 68). O mesmo sucede na linguagem, apesar da sua pluralidade de significados, a palavra adquire sentido através da montagem do texto, assim como a imagem poética que nasce da montagem do poema por meio de figuras de estilo, de *enjambements* e de cesuras. Logo, “o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda a apreensão da realidade” (Paz, 1996: 46).

Sendo assim, a função do poeta não é a descrição, mas a evidência. O objeto real ou imaginário deve ser visto mentalmente pelo leitor ou ouvinte, neste sentido, a imagem poética dá a ver através da palavra tal como a *écfrase*. De origem clássica, a *écfrase* significa literalmente descrição e proporciona o diálogo entre a poesia e as artes visuais, consiste na verbalização do visível e do invisível.<sup>3</sup> Portanto, a *écfrase* reflete uma série de processos linguísticos já existentes sob outra designação, como é o caso da metáfora e da comparação. Segundo Marília Futre Pinheiro as duas virtudes fundamentais da *écfrase* são a *sapheneia* (clareza) e a *enargeia* (vivacidade), que permitem que o leitor se torne num espetador (Avelar, 2018). Assim, o percurso natural da linguagem é invertido: passa das coisas às palavras para das palavras às coisas. Como declara Fiama, a voz é crescente e proveniente da natureza e “a própria fala cria / o objeto e separa-o / do silêncio” (2017: 82).<sup>4</sup> O poder da

---

<sup>3</sup> O entendimento deste conceito tem vindo a mudar ao longo dos séculos, desde definições mais simples como a de James A. W. Heffernan que designa a *écfrase* como “the verbal representation of a graphic representation” (Heffernan, 1991: 299). Até à definição de Claus Clüver que apresenta o termo como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sóico não-verbal”, não restringindo o conceito a representações verbais de textos visuais (Clüver, 2012: 18). O que mais importa destacar na *écfrase* é a sua habilidade de transformar a noção de descrição num mecanismo de visualização.

<sup>4</sup> Excerto do poema “A voz, crescente” de “(Este) Rosto” de 1970.

*enargeia* encontra-se na sua qualidade de dar a ver o invisível imaginando, formando uma imagem poética, uma imagem mental. Deste modo, o poeta é um fazedor de imagens: ele não representa, apresenta (Frias, 2019). Conforme Fiana (2017) deseja que aconteça no poema “21”: “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” (2017: 305).

## 2.2 A importância da imaginação

A *enargeia*, normalmente articulada ao conceito de *écfrase*, é também uma virtude da imagem poética que se baseia no estado de evidência concretizado pela imaginação que firma a teoria poética desde o Romantismo.<sup>5</sup> A poesia enquanto expressão da imaginação exige um leitor ou ouvinte cuja visão interior esteja desenvolvida o suficiente para que seja possível tornar-se espetador das suas imagens. Assim, a imaginação do leitor ou ouvinte opera através da memória por associação mental.

“Falo da imaginação necessária ao leitor para poder ler, de uma imaginação rigorosa, de uma livre obediência ou de uma atenção imaginante, obrigadas à alteridade do outro ou fiéis ao real que na alucinação fulgura porque aí a poesia encontra o seu limite interno e o seu princípio expansivo, a presença refutável mas insistente da ausência que nos move, nesse mundo limiar em que a pluralidade dos mundos se abre, flutua e voa sobre longes terras.” (Gusmão, 2010: 11)

O leitor ou ouvinte deve ser atento às referências da realidade presentes no poema, como é o caso do poema “2” de “Área Branca” de Fiana Hasse Pais Brandão que se inicia com os seguintes versos: “A partir desse castelo indefinido preenchido por milhares / de imagens descubro que a noção de fantástico / é de novo uma perspectiva essencial da realidade” (2017: 278). Destes versos concluímos que para a poetisa o fantástico é indispensável à realidade e que são noções interdependentes, já em relação ao “castelo indefinido preenchido por milhares de imagens” ficamos na dúvida se se trata de facto de um castelo ou se o castelo se refere à nossa mente. Uns versos mais à frente obtemos a resposta: “Os milhares de castelos indefinidos que os próprios campos / do ocidente da Espanha oferecem à vista com as revoadas / de águias e de gralhas imaginosas não são já algo insólito / pois corporizam apenas imagens latentes dos contos” (2017: 278-279). Afinal,

---

<sup>5</sup> Movimento cultural, desenvolvido entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, que marca a transferência na arte em geral e particularmente na literatura da imitação para a imaginação. A visão interior do autor é devidamente reconhecida e a liberdade criativa é exaltada (Frias, 2019).

os “castelos indefinidos” são castelos verdadeiros vistos pela autora em Espanha e podem muito bem ser fonte de inspiração para outras estórias ou textos poéticos, ou seja, a poesia de Fiama é recolhida da realidade, maioritariamente da Natureza, e são as partes da realidade que estão na origem da sua imaginação. O leitor pode não conhecer estes castelos espanhóis, mas deve ser capaz de os visualizar mentalmente.

“Tanto mais que reconheço o meu pensamento como parcela / do imaginário público e que nem as palavras privadas me permitem / manifestar até ao limite uma fantasia incontrolada” (2017: 279). A poetisa reconhece o seu próprio pensamento como parte integrante e conseqüente do imaginário público, um leque de símbolos partilhado. As palavras não lhe servem como ela queria porque não lhe dão a privacidade para concretizar uma “fantasia incontrolada”, só sua, fruto apenas da sua imaginação.

Poderei suspeitar que a imaginação visual se tem exercitado  
contra a frieza do discurso. Mas dizer que o texto demonstra  
uma frialdade quase táctil levará qualquer vidente  
a temê-lo, se bem que a junção e a disjunção das palavras  
não dispense um nexó quase inverosímil nem a fixação de um destino  
exaltante como na verdade o é o do gelo. (Brandão, 2017: 279)

A última estrofe do poema contrapõe a imaginação ao discurso, a imaginação é tida como visual e o discurso é definido como frio e indiferente. Todavia, estamos perante um contrassenso pois a frialdade do texto é “quase táctil”, o que significa que a frieza quase dá para ser sentida. Posto isto, o discurso não é insensível, expressa-se de outra forma, chega a ser tão perceptível que quase se concretiza, o que leva “qualquer vidente a temê-lo”. Além do mais, a composição das palavras requer um sentido irreal e um destino elevado, o que significa que “a junção e a disjunção” das mesmas não prescinde do fantástico e do imaginário. O gelo não é exclusivo da realidade, pertence também ao fantástico, logo a distinção entre o real e o irreal nem sempre é óbvia, por este motivo é que o filósofo Gilles Deleuze define o par “real e irreal” e o imaginário da seguinte forma:

O real é a conexão legal, o encadeamento prolongado dos actuais; o irreal é a aparição brusca e descontínua à consciência, é um virtual que se torna actual. E há ainda um outro par, “verdadeiro-falso”. O real e o irreal são sempre distintos, mas nem sempre a distinção entre eles é discernível: o falso existe quando a distinção entre real e irreal deixa de ser discernível. (...) O imaginário é uma noção muito complicada porque ele está no cruzamento de dois

pares. O imaginário não é o real, mas a indiscernibilidade entre real e irreal. (Martelo, 2016a: 102)

O poema “4” está em consonância com a definição de Deleuze porque Fiama nega a irrealidade dos sonhos: “Nego que os sonhos sejam irreais, tendo os mesmos sedimentos / de alta fantasia que cria o agrupamento / social” (2017: 281). Os sonhos possuem vestígios da realidade, o seu conteúdo faz parte de um imaginário coletivo, partilhado por todos nós. Fiama ao negar a irrealidade dos sonhos aproxima-os da realidade e coloca a distinção entre o real e o irreal em dúvida ou pelo menos a sua perceptibilidade. Assim, os sonhos pertencem ao imaginário definido por Deleuze e o “vocabulário díspar / não atraiçoa nem o real nem o poema” - então o poema representa o irreal ou a fronteira entre os dois, visto que reconhece e traz a realidade para dentro de si.

Sobre o cinema, o entendimento que Deleuze faz do par real e irreal é refletido na sua definição de imagem-cristal, a imagem direta do tempo não cessa de trocar a imagem atual (do presente e real) com a imagem virtual (do passado e irreal). Imagens que se envolvem uma na outra de tal forma que se fundem, “distintas e, no entanto, indiscerníveis, e tanto mais indiscerníveis como distintas, visto que não se sabe qual é uma e qual é a outra. É a troca desigual, ou o ponto de indiscernibilidade, a imagem mútua” (Deleuze, 2006: 111-112). Estas imagens distintas, mas interdependentes e ininteligíveis na sua diferenciação assemelham-se à composição das imagens poéticas. Ademais, de acordo com Gilles Deleuze “imaginar é produzir imagens-cristal, fazer a imagem funcionar como um cristal” (Martelo, 2016a: 220-221); ora segundo o poeta Percy Bysshe Shelley “a poesia é a própria expressão da imaginação” (Frias, 2019: 91).

### **2.3 A “Área Branca”**

O regime cristalino está impregnado na poesia de “Área Branca”, como podemos ver através da análise do poema “37”:

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.

Os elementos brancos, os aromas,  
o vapor que oscila no fim da queda

de um fragmento. Segue-me a voz maviosa  
que orienta os cegos. Reparo que me torno  
homónima do poema. Abençoo o meu texto  
que não me despreza. Os versos  
que ainda amarfanho. A vida cruel nas áreas  
contaminadas pela ininteligibilidade. (Brandão, 2017: 326 – 327)

No primeiro verso temos a imagem da poetisa a envolver-se na “área branca da noite”, área que no verso imediatamente a seguir se transforma numa arena, o sítio onde os acrobatas executam as suas acrobacias deslumbrantes com os seus fatos coloridos e com música alta que corresponde ao “viver com exuberância” do verso seguinte. No terceiro verso temos duas imagens separadas pela pontuação, visualizamos o arame e constatamos que Fiana recorda nostálgica um espetáculo de acrobacias e percorre as formas da imagem mental que evoca. À medida que avançamos na leitura verificamos uma imagem nova a cada verso ou o complementar de algum pormenor da imagem anterior.

Na segunda estrofe, Fiana vê e dá a ver os “elementos brancos”, recorda os cheiros e “o vapor que oscila no fim da queda”. E quebra o verso, um *enjambement*, temos um corte na imagem que até aqui se referia à queda dos acrobatas. Na estrofe seguinte percebemos que o que cai é um “fragmento”, uma palavra de significado demasiado abrangente para se concluir algo em concreto. Ao avançarmos ainda no mesmo verso ficamos a saber que uma voz carinhosa segue Fiana, a mesma voz que “orienta os cegos”. A voz que a segue é a voz do poema, segue-a porque ela poetiza, constrói as imagens que guiam os leitores e os ouvintes e, assim, Fiana torna-se homónima do poema. A autora abençoa o texto que escreveu e que não a despreza porque a segue, menciona os versos nas folhas que amachuca e revela “a vida cruel” que é fazer poesia. A “área branca” é a área para que tende toda a poesia, os poemas são “áreas contaminadas pela ininteligibilidade”, zonas indecifráveis e incompreensíveis uma vez que contêm o real e o irreal e incitam a sua indistinção.

Em 1978, ano de publicação de “Área Branca”, Fiana é entrevistada no programa *A ideia e a imagem* da RTP 1. Quando questionada sobre o porquê do nome da sua obra expõe

as seguintes razões: a primeira e mais superficial de todas remete para a brancura do papel que é uma “área branca”; a segunda indica uma mitografia pessoal, a “área branca da noite” referida no primeiro verso do poema “37” é uma visão de uma área pessoal; a terceira e última razão consiste na área para onde toda a poesia se inclina, a da ininteligibilidade.

Os poemas que constituem esta obra tendem de uma forma ou de outra para a “área branca”, uma área que remexe as fronteiras entre o par “real e irreal” marulhando o sentido literal da Natureza com o sentido figurado da Poesia por intermédio de comparações e de metáforas; e o par “visualidade e oralidade” redefine a imagem poética aproximando a imagem visual da imagem mental, pois para Fiama o que é da boca é também dos olhos. A “área branca” é uma zona tanto indecifrável como indiscernível, onde temos acesso às visões íntimas da poetisa portuguesa, imagens que nos chegam ao espírito como se tivessem sido percebidas pelos olhos e não pela mente.

Esta área é mencionada de novo no poema “40”: “Um vínculo que nasce da minha convicção de estar / aqui, na zona indecisa onde eu e as árvores / através dos mesmos contornos estamos para sempre fixos” (2017: 331). A zona indecisa de Fiama é partilhada com a Natureza que volta a ser contornada nos seus poemas, onde a poetisa está fixa como e com as árvores. A Natureza representa tudo aquilo que é imediatamente apreensível através dos olhos, um espaço que nos envolve a quase todo o momento e ao qual pertencemos. Por este motivo, é extremamente inteligente da parte da autora criar um vínculo do que é da ordem da visão e da realidade (a Natureza) com o que é abstrato e de ordem mental (o imaginário do poema e o próprio poema), isto porque é esta ligação que permite o visionarismo dos seus versos visto que a barreira entre a realidade e o imaginário é posta em causa e confundem-se os modos de ver. Assim, a poetisa apresenta não só uma nova forma de ver a Natureza como também de ver a Poesia.

## **2.4 O transportar dos olhos para a boca de Fiama Hasse Pais Brandão**

As pálpebras de cetim parecem superfícies  
secretas. Os objectos interiores  
projectam sombra. O lago que é o crânio  
é um ancoradouro onde acostam des-  
troços e o seu contrário. Unidades,

cheias de esplendor. Princípios  
luminosos que iniciam a vida  
a partir da negação da matéria. (Brandão, 2017: 327)

Nesta primeira estrofe do poema “38” verificamos que as “pálpebras de cetim” escondem os nossos segredos, pois bem as pálpebras existem para proteger os olhos e para que os mesmos possam descansar quando dormimos ou sonhamos, funcionam como persianas. Os olhos são as “janelas” do nosso interior onde se encontram “os objetos interiores que projetam sombra”, quer dizer todos os nossos pensamentos e segredos que se preservam dentro do crânio. Por sua vez, o crânio é entendido como um lago, esta metáfora reforça a semelhança entre ambos em guardar objetos recônditos, neles ancoram “des-troços e o seu contrário”, ou seja, coisas boas e coisas más.<sup>6</sup>

O lugar  
onde fecho as pálpebras rodeia-  
-me. Cobre-me de uma cúpula  
como no espaço dramático de um circo.  
Passam cordas de aragem por cima  
dos cabelos. Os focos ou faróis constantes  
estalam com os arabescos de faíscas a abóbada  
junto aos maxilares. Fecho as pálpebras  
dentro do vão da boca. Os olhos  
que possuo desde que deixei que  
os pedreiros erguessem a sua arquitetura  
estão no vau por onde escorre o cuspo. (2017: 327)

À exceção da primeira estrofe, as restantes cinco estrofes do poema têm início com uma palavra isolada que indica uma área. A segunda estrofe passa-se no “lugar” onde Fiana fecha os olhos. Depois de os fechar, o “lugar” permanece e rodeia-a, a poetisa continua a ver esse mesmo “lugar” imaginando-o. “O lugar” tapa-a como a tenda de um circo (referido no poema “37” como “uma arena onde os acrobatas / viveriam com exuberância”), um espaço mágico longe da realidade em que se sente a “aragem por cima dos cabelos”. Os “focos ou faróis constantes” são projetores que seguem um desenho de luz que se vê na “abóbada junto aos maxilares”, ou seja, no céu da boca. “O lugar” é a boca que vê, uma fusão entre os olhos e a boca, entre a visualidade e o discurso. Fiana conta que os seus olhos mudaram de lugar,

---

<sup>6</sup> A análise desta estrofe é retomada com maior detalhe no Capítulo 4.

estão agora no “vau para onde escorre o cuspo”. Assim, o limite entre o que é da verbalidade e o que é da visualidade deixa de existir.

Na grande voluta

onde rolam esses olhos.

Dentro, os objectos universais e os singulares  
adquirem uma posição. A interiorização  
é um acto de apropriação do abstracto. (2017: 327-328)

A área da “grande voluta”, é um sítio com forma de espiral onde giram os olhos. Dentro deles “os objetos universais e os singulares” organizam-se ao serem interiorizados e, conseqüentemente, apropriados pela abstração, transformam-se em objetos compreendidos.

O abstracto,

o troço da paisagem

que não se apalpa. A crosta de terra  
aos pés do viandante. A unha que faz a incisão.

O palpável, até ao ponto de ferir.

Tudo isso que imponderavelmente  
se apresenta no horizonte, mesmo que o  
horizonte seja o chão que apanho da boca. (2017: 328)

A quarta estrofe passa-se no “abstrato”, definido como o fragmento da paisagem que não se toca. De seguida, temos a imagem da “crosta de terra” aos pés do viajante, rapidamente substituída pela imagem da “unha que faz a incisão” numa espécie de *close-up* aos pés do viajante. A incisão da unha na terra é de tal ordem que se torna palpável, “até ao ponto de ferir”. O palpável e o não palpável, isto é, o concreto e o abstrato mesclam-se no horizonte. Por sua vez, o horizonte representa a linha ténue entre o abstrato e o concreto até mesmo quando o horizonte é tido como o chão que a poetisa apanha da boca, isto é, as palavras tanto podem designar o concreto como o abstrato.

Aí,

os olhos que se fecham estão protegidos  
por um hálito que move as hélices

no interior do vácuo do palato.

Um estilete desenha o perfil da morte  
nas têmeoras, na polpa dos olhos.

Belíssimas órbitas de prata, cravejadas  
de pupilas, no alto da cúpula.

Dão-me a vertigem de perder o equilíbrio  
entre sensações de prazer. E a multidão

que uiva acoçada por feras, trazidas  
pela transposição do sentido. Dizer que uiva  
é tomar presente a matilha,  
para sobrecarregar o espaço da escrita. (2017: 328)

Nesta estrofe o “Aí” refere-se ao céu da boca, o “interior do vácuo do palato” onde os olhos estão protegidos pelo hálito, uma brisa que move as “hélices” que são as espirais descritas na terceira estrofe. Nos versos seguintes, a poetisa enumera imagens surrealistas, de cortes na polpa dos olhos que dão origem a “belíssimas órbitas de prata” no céu da boca, “no alto da cúpula”. Estas imagens dão-lhe medo de perder o equilíbrio entre os dois sentidos: a visão e o paladar. “E a multidão que uiva” incomodada pela transposição que a poetisa faz dos sentidos sobrecarrega “o espaço da escrita”, espaço que Fiama quer tanto libertar.

Espaço,  
em que coloco o eixo dos olhos  
que rodam. Onde está o ponto central  
da boca. A colina com uma tenda clara  
no cimo onde drapeiam flâmulas. Vivo  
a comoção de vaguear harmoniosamente  
dentro do universo interior cheio de frescura. (2017: 328)

A última estrofe do poema é sobre o “espaço” onde a poetisa coloca o “eixo dos olhos que rodam”, que se situa no “ponto central da boca”. Esse ponto representa uma colina com uma tenda e bandeiras no cimo, esta imagem simboliza conquista e concretização. A poetisa vive a emoção forte de viajar dentro de si através da poesia, num interior que é seu e cheio da frescura das coisas que estão por descobrir e que resultam deste “espaço” onde o que é dos olhos e o que é da boca se funde, isto é, o espaço da poesia.

O seu texto é transbordamento do olhar. E olhar é restituir à sensibilidade as imagens, as metáforas, as inúmeras formas configuradas da realidade (...) Para Fiama o poema é o “chão dos olhos”, isto é, os olhos são o lugar onde residem as formas reais do poema. (Silveira, 2006: 62)

O poema “38” exprime a visão que Fiama tem sobre as competências da poesia, num denso desfile de imagens que se cortam bruscamente mistura o corpo com a Natureza, altera o funcionamento biológico das coisas e faz-nos ver espaços e fenómenos que nunca existirão fora das nossas mentes. O seu ideal de poesia está no fundir o que é da habilidade dos olhos

(a visualidade) com o que é da habilidade da boca (a oralidade). As palavras devem ser capazes de produzir imagens poéticas com *enargeia* e *sapheneia*, detentoras de um visionarismo que se assemelhe ao de uma pintura ou até mesmo de um filme. O entendimento que Fiama faz das palavras e das imagens em “Área Branca” foi desenvolvido em obras anteriores, como diz no poema “12” referindo-se a si mesma: a “história íntima / simbólica, aquela história / progressivamente mítica / que partiu desde a igualdade / entre uma palavra e uma imagem” (2017: 293).

Poema?

Como dar ao espírito o que seja  
Do espírito e ao olho o que seja do olho?  
Porquê desfigurá-los pois,  
Chamando-lhes miticamente  
Verbo ou Voz cega? (2017: 205)

Retirado de “Visões Mínimas” (1968-1974), o título remete para a questão “o que é o poema?”, este pequeno poema composto por cinco versos e uma única estrofe é a definição de poema para Fiama. Nos dois primeiros versos, a autora questiona se será possível separar o que é do espírito do que é do olho. Esta pergunta dá a entender que para a autora não há separação possível entre ambos, o poema não consegue (nem pretende) distinguir o espírito do olho. O poema é feito dos dois, misturando-os. Então, porquê alterá-los, deturpá-los, criando uma noção incorreta do que é o poema? O que é do olho é também do espírito, o poema é um conciliador dos dois. É uma “voz cega” que dá a ver, que faz o espírito ver e sentir através dos olhos que são a nossa mente, olhos imaginativos que veem a imagem mental dada pelo poema.

Em “Área Branca”, as imagens poéticas são livres e de fácil e inesperada associação devido à indiscernível delimitação entre a visualidade e a oralidade, que acaba por elevar a imagem poética enquanto imagem mental. Como é dito no poema “16”, Fiama pretende apresentar as palavras em visões que lhe saem pela boca: “Se eu pudesse só arrancar / a amplitude de uma folha, trazer a sua superfície / enorme até à garganta estreita e transformar / a visão fatigada no suco da saliva” (2017: 298). No seu entender as palavras equivalem às imagens e “a Poesia tornou-se tão presente / que aceitei que me debicasse nas pálpebras”,

nestes versos do poema “30” a Poesia comporta uma imagem tão atual que como uma ave debica as pálpebras, entra pelos olhos (2017: 315).

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 vêm como os cegos que vêm.” (2017: 338)

A última estrofe do poema “46” começa com um *enjambement* que separa os acontecimentos peculiares descritos nos versos anteriores da conclusão a que Fiana pretende chegar. Os tais acontecimentos “estão no âmago da poesia”, são entregues ao poema que se deixa ser marcado por eles. E, assim, a realidade de Fiana é feita de si mesma, do poema e da metáfora. Os animais vêm consigo para a realidade do poema e cujo “poder visionário” cresce quanto mais conhecimento e ações a poetisa souber e fizer. Deste modo, as letras que compõem o poema vêm como “os cegos que vêm” porque imaginam, vendo mentalmente.

### 3. A Montagem na Poesia

De acordo com o linguista Aleksander Potebnia “não existe arte e particularmente poesia sem imagens.” É a partir deste princípio e da teoria desenvolvida por Potebnia que o formalista russo Viktor Chklovski identifica duas formas de entender a imagem: a imagem como modo prático de pensar e a imagem poética como modo de reforçar uma impressão. A imagem como modo prático de pensar remete-nos para o cinema interior de Bergson e para o método real de criação de Eisenstein, em que verificamos que o processo de pensamento do ser humano é naturalmente construído por imagens. Assim, a imagem na poesia enquanto imagem mental implica a concretização de um cinema imaginário que surge durante a leitura do poema. A particularidade da imagem poética segundo Chklovski encontra-se na sua capacidade de reforçar uma sensação, visto que “é um dos meios de criar uma impressão máxima” (Chklovski, 1976: 42). Posto isto, o propósito da imagem poética não é mais uma vez descritivo, mas sim emocional, porque apela às emoções do leitor.

(...). O poeta

finge que as emoções são partes  
do corpo putrefactas. O estado  
de deterioração dos factos é belo.  
A aventura deste suplício até ao fim  
do poema. A verdade que os poemas  
enunciam sem fundamento. (Brandão, 2017: 326)

No excerto do poema “36” de “Área Branca” acima citado, Fiama Hasse Pais Brandão afirma que o poeta finge que as emoções são partes do corpo podres, já sem vida e estragadas, logo são pedaços do corpo que devem ser abandonados por estarem mortos. O apodrecimento das coisas é algo belo, segundo a poetisa, que encaminha o leitor neste processo de apreciação de coisas putrefactas, quando diz: “A aventura deste suplício até ao fim / do poema.” Só que esta suposta beleza da “deterioração dos factos” impingida pelos poetas não é verdade, ou pelo menos não tem fundamento. É um quase dogma poético que resulta da necessidade de fazer sentir por quem escreve poesia; apreciar até “o estado de deterioração” que as emoções são para o corpo é de um exagero sentimental desmedido.

Num outro poema, o “25”, Fiama diz:

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.  
Os pés entumescem, os olhos  
dilatam-se. Estas referências ao corpo  
demonstram como sofro,  
sem conhecer o sofrimento. (2017: 309)

Observam-se árvores através de um vidro baço, as árvores estão mortas e despedadas da terra e “como cadáveres acumulam-se no ar.” De imediato, a autora reconhece o teor sombrio da sua comparação, as árvores como “cadáveres” esvoaçam no ar criando uma imagem pesada de intensa tempestade. Após a descrição do que a rodeia, a poetisa fala do corpo, do inchaço dos pés e da dilatação dos olhos. Dá indicações físicas do corpo que demonstram como a poetisa sofre, no entanto ela diz sofrer “sem conhecer o sofrimento”. Mas como é que se sofre sem conhecer o sofrimento? Estamos perante um paradoxismo, uma antítese que serve para distinguir dois tipos de sofrimento. O sofrimento que a poetisa observa na Natureza é atroz quando comparado ao do seu corpo protegido pelo vidro baço que o separa do temporal. Assim, a autora desperta no leitor a ideia de morte, de medo, de

dor e de sofrimento. Portanto, o propósito do poeta é fazer sentir, é fazer ver a beleza das coisas até onde aparentemente não há nada de belo para ver. E, para além do belo, a fealdade, o sofrimento e a escuridão também devem ser vistos e refletidos no poema.

Esta capacidade emotiva da imagem poética resulta da aplicação da lei da economia de energias criativas e do método de singularização. A lei da economia de energias criativas foi desenvolvida por Herbert Spencer em *Philosophy of style: an essay*. (1884); neste ensaio Spencer explora o princípio da economia aplicado nas palavras. Isto é, reflete sobre a importância de economizar a atenção do leitor e do ouvinte ao longo do texto literário de modo que seja feito o mínimo de esforço mental possível na visualização das imagens evocadas pelo autor. O que se pretende não é tornar a escrita e consequentemente a leitura demasiado simplistas, mas sim que a evocação das imagens e a sua associação seja eficiente. Quanto menos tempo dispensarmos na construção mental de uma só imagem mais depressa chegaremos à visualização da sequência.

Logo, quanto mais fácil e imediata a associação entre uma palavra e uma imagem, melhor será o seu entendimento e o do texto como um todo. O ideal seria fazer corresponder ao mínimo de palavras o máximo de pensamento, ou, no extremo, fazer corresponder a cada palavra uma imagem, como Fiama Hasse Pais Brandão fez em “Morfismos” (1961) com “Água significa ave”. No entanto, não é isso que acontece em “Área Branca”; nesta obra Fiama demonstra a visualidade das palavras no desenrolar dos poemas tendencialmente descritivos, em que “qualquer enquadramento é suscetível de ser apreendido como representação pictórica” (Nava, 2004: 224). Apesar de não existir uma correspondência visual a cada palavra, deparamo-nos com uma multiplicidade de planos que se intercetam e se confundem de verso em verso. Assim, a economia de energias criativas é efetuada através da composição do poema, dos elementos utilizados que ligam as imagens de forma eficaz. No poema “25” de “Área Branca”, a poetisa conta:

Como uma faúlha sobre a pele  
o tom avermelhado dos loureiros  
antes de florirem desabrocha.  
Desdenho do sentido da realidade  
e não o perco. Esforço-me  
por destruí-lo e a sequência  
das significações renasce.  
Disponho das palavras

mais ambigualmente do que das imagens. (2017: 309)

A segunda estrofe do poema é introduzida pela palavra “como”, é esta a primeira palavra que lemos e que nos dá a indicação de que estamos na iminência de uma comparação. Ou seja, antes de imaginarmos seja o que for temos a indicação de que teremos de justapor dois elementos. No seguimento da leitura temos a combinação de duas imagens distintas: primeiro a imagem de uma “faúlha sobre a pele” e de seguida a imagem das flores avermelhadas dos loureiros em processo de abertura. Assim, antes de visualizarmos as imagens já temos a indicação do método de montagem que é utilizado para as combinar. O desabrochar avermelhado das flores dos loureiros assemelha-se a uma faísca sobre a pele. E, para além disso, a divisão dos versos respeita a visualização dos planos: primeiro temos a imagem da faúlha na pele com a indicação que se fundirá com a imagem do verso seguinte, em que vemos o tom avermelhado dos loureiros. No terceiro verso, temos o desabrochar das flores de tom vermelho em que se conclui a imagem final da comparação, isto é, a semelhança entre a faísca e as flores do loureiro é o tom avermelhado de ambos.

A aplicação da lei da economia das energias criativas nesta estrofe resulta da distinta divisão de cada plano em cada verso e do uso da comparação na enunciação e montagem das imagens. Segundo Spencer, é a poesia que melhor aplica a lei da economia de energias criativas devido à brevidade do texto poético, ao uso abundante de figuras de estilo que transmitem determinado efeito na interpretação do leitor e do ouvinte e à sua expressividade emocional.

Thus poetry, regarded as a vehicle of thought, is especially impressive partly because it obeys all the laws of effective speech, and partly because in so doing it imitates the natural utterances of excitement. While the matter embodied is idealized emotion, the vehicle is the idealized language of emotion. (Spencer, 1884: 38)

Nos versos seguintes, a poetisa confessa a sua falta de interesse na realidade, no sentido literal das coisas. Apesar de continuar a tê-lo em conta, Fiama prefere o sentido figurado ao sentido literal. A autora esforça-se por destruir o sentido real, porém “a sequência / das significações renasce.” Isto porque dispõe mais da polissemia das palavras do que das imagens, visto que as imagens visuais têm um único significado e não são dicionarizadas. Isto é, as imagens visuais não se encontram categorizadas num dicionário visual, como diz

Heberto Helder “são internamente orgânicas, são uma experiência de constituição” (Martelo, 2016b: 59).

Todavia, a imagem poética enquanto imagem mental resulta da composição de palavras polissêmicas, ou seja, é a ambiguidade das palavras que possibilita a tendência da autora para o sentido figurado sem esquecer o sentido literal. Chklovski em *Poésie et prose au cinéma* (1927) afirma que “na imagem poética, a polissemia e o halo que lhe são próprios, a sua capacidade de suscitar uma multiplicidade de interpretações simultâneas, são obtidos através de um desfile rápido dos planos que não têm tempo de adquirir realidade” (Miranda, 2019: 150). E, para Heberto Helder, a imagem poética é uma imagem verbal livre porque está liberta de todas as limitações óticas da visão comum e, por isso, as imagens poéticas articulam-se livremente sem os constrangimentos do sentido real das coisas. Assim, é a série de imagens verbais livres que gera o fluxo de imagens na poesia através da nossa memória (Martelo, 2016b).

Ou seja, as imagens apresentar-se-iam como constitutivas de um “espírito”, de uma “autoria”, remontando a uma experiência de singularidade (de seleção, portanto) à qual as relações criadas com o instante (ou seja, a obra e o gesto de escrita que lhe dá origem) permitiriam dizibilidade: a selvajaria das imagens pessoais - tanto mais selvagens quanto mais associadas à possibilidade de um estilo singular. (Martelo, 2016b: 59)

Chklovski apresenta o método de singularização como um procedimento essencial a qualquer obra de arte, em que o objeto em causa deve ser retirado do seu habitat natural e colocado num outro contexto com o intuito de “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” desse mesmo objeto (Toledo, 1976: 45). Assim, o método de singularização dos objetos não aspira ao reconhecimento dos mesmos, o que se pretende é transformar a percepção que temos dos objetos, criando uma visão. Na poesia, esta visão surge através da desarticulação do sentido habitual das palavras, originando uma extensão dos seus significados que é muita das vezes conseguida por meio de figuras de estilo.

No poema “24” de Fiama Hasse Pais Brandão temos o exemplo de como a utilização da metáfora transforma a percepção que temos dos objetos, neste caso das belas e elegantes flores camélias: “As camélias / são vermes que se desfazem / ao contacto com as pedras” (2017: 308). Nestes versos as camélias, conhecidas pela sua beleza e elegância, são equiparadas a vermes, animais rastejantes que a maioria de nós associa a uma sensação de

repulsa. O verme é símbolo da transição da morte à vida, pois quando encontrado em cadáveres representa a decomposição do corpo e a passagem para a luz e para a espiritualidade (Chevalier & Gheerbant, 2019). Deste modo, a poetisa, ao escrever que as camélias são vermes que se desfazem quando tocam nas pedras, desconstrói a imagem adorada que temos das camélias aliando-a a uma ideia de morte.

Ao longo de “Área Branca”, Fiana metaforiza a grafia como água, transformando a percepção que temos da escrita. Assim, associa ao poema a imagem de fluidez da água pois acredita que o movimento das palavras dentro do texto é contínuo e, por isso, semelhante ao percurso que a água faz num rio ou no mar. O poema em estado líquido segue o seu percurso na Natureza, como podemos ver ao longo da obra. No poema “1” quando diz: “Considero à vista o poema / uma gota de lodo” e uns versos mais à frente: “Considero o poema o mar” (Brandão, 2017: 277). No poema “6”, a margem da página onde se encontra o poema é a praia marcada pela linha da água que são as frases que dão extensão ao poema: “passando à orla marítima, que está à beira / de todas as frases que compõe o poema” (2017: 285). No poema “7”, o texto flutua como se fosse água do mar: “a flutuação do texto acima / do mar” (2017: 286). No poema “23”, o mar existe no poema: “O mar cabe / em tudo. Um quantas gotas / quando estava à beira do papel / encarquilhado / dissolveram as tintas” (2017: 307). No poema “27”, as letras do poema diluem-se porque são banhadas pelo mar: “a tinta esbate-se / em forma de onda. as letras emocionantes / diluem-se. Os poemas antigos / banhados pelo mar tornam-se matéria / pura” (2017: 312). E no poema 33, o poema deve ler-se como um riacho: “Corro pela borda do poema, / que deve ler-se como um regato” (2017: 318).

### **3.1 A teoria de Eisenstein: O pensamento é um cinema mental**

De acordo com Chklovski, para o teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein, “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente” (Eisenstein, 2002a: 8). Eisenstein define a montagem como um fenómeno universal que consiste na justaposição de dois factos, fenómenos ou objetos que automaticamente combinamos formando uma só unidade. Neste sentido, para além de cada um de nós praticar diariamente este método, também uma obra de arte, seja cinema, pintura, teatro, música,

literatura ou poesia, pode ser entendida como um processo de organização de imagens na sensibilidade e na mente do espectador, ouvinte ou leitor.

No cinema a montagem consiste no “máximo de capacidade patética de emoção”, isto porque a composição certa de imagens desencadeia no espectador uma determinada emoção/imagem (Costa, 1961: 35). Por outras palavras, a montagem tem uma grande capacidade de manipulação emocional, e um excelente exemplo disso é o efeito Kuleshov. Esta técnica de montagem cinematográfica estabelece um diálogo entre uma expressão facial e a imagem que a antecipa e conseqüentemente provoca, demonstrando que a forma como articulamos as imagens condiciona a sua mensagem, o seu significado (Reid, 2005).

O exemplo dado por Eisenstein para esta técnica foi a imagem de um caixão seguida da imagem de uma mulher a chorar, e a conclusão a que chegamos é que a mulher ficou viúva. No entanto, num tom anedótico Eisenstein recorda uma fábula de Ambrose Bierce<sup>7</sup> em que a mulher que chora junto do caixão perdeu o amante e não o marido. O que demonstra que sem termos nenhuma informação do porquê dessa mulher estar a chorar e de quem é a pessoa no caixão, instantaneamente tendemos a relacioná-las, a criar uma narrativa que as unifique. Entre outras possibilidades, a mulher poderia simplesmente ser uma carpideira contratada para chorar a morte de um desconhecido, mas esta não é a história que instantaneamente formamos na nossa mente. Ou seja, a associação de duas imagens aleatórias pode ter variadíssimos resultados, mas vai sempre dar origem a uma terceira e nova imagem, a um novo significado do que está a ser representado individualmente em cada imagem (Eisenstein, 2002b).

Então, o propósito da teoria de Eisenstein consiste em identificar os princípios unificadores entre as imagens e em encontrar o efeito que determinada ordem de imagens tem no espectador. Deste modo, a sua teoria não se prende tanto no estudo dos elementos/imagens de forma isolada, mas sim em identificar os tipos de sequências possíveis a partir da justaposição desses elementos. Isto porque, para o cineasta russo, a soma de duas imagens distintas e aleatórias perfaz uma nova imagem, como se se tratasse da composição de um produto, levando a uma nova percepção e a um novo conceito. Conseqüentemente, os

---

<sup>7</sup> “A viúva inconsolável” de *Fábulas fantásticas* (1925).

elementos/imagens deixam de ser independentes e passam a ser entendidos como representações, transformam-se numa “representação particular dum único tema de conjunto que a todos igualmente atravessa” (Costa, 1961: 141). Assim sendo, a montagem, com a sua função predominantemente narrativa, é responsável pelo aspeto emocional da história e pela lógica e continuidade coesa da sequência, já que a imagem final incorpora o tema do conjunto.

Tal como Bergson, Eisenstein afirma que o nosso processo de pensamento se assemelha ao cinema, numa espécie de montagem onde associamos imagens, sons, cores, sensações e recordações. O método real de criação de imagens, como o cineasta russo lhe chama, consiste na criação espontânea de imagens na nossa mente por meio da nossa consciência e dos nossos sentimentos. Neste processo psicológico individual vamos associando diferentes fragmentos da nossa imaginação até chegar a uma só imagem, a uma ideia final. Assim, a nossa imaginação não evoca representações completas, mas sim características decisivas dessas representações, detalhes que surgem como se fossem planos cinematográficos. As nossas visões mentais surgem em variadíssimos ângulos e distâncias, como se tivessem sido planeadas por um realizador. As lentes mentais funcionam como as lentes da câmara de filmar, mentalmente também fazemos *close-ups* quando nos focamos apenas num detalhe de uma representação.

O poema “9” de Fiama Hasse Pais Brandão fala sobre a formação de imagens no pensamento e começa com o seguinte verso: “O tema das rosas não é ainda estéril” (2017: 288). Quer dizer, a rosa é um tema recorrente devido ao fascínio que a sua beleza perfeita gera, símbolo do amor é também tida como a “taça da vida”.<sup>8</sup> A observação das rosas neste poema remete para a observação da vida, daquilo que nos rodeia, e para a sua descrição. Não é preciso “passar no subconsciente” para embelezar ainda mais as rosas com “frases preciosas”, uma vez que “Cada sentimento que a vida diária apreende / de um modo difícil ou astucioso / é eterno.” Ou seja, o que observamos no nosso dia a dia origina uma imagem, imagem essa que permanece em nós imortalizada:

Depois de muitos dias o roseiral,

---

<sup>8</sup> “A rosa, é na icnografia cristã, quer o cálice que recolhe o sangue de Cristo, quer a transfiguração das gotas deste sangue, quer o símbolo das chagas de Cristo” (Chevalier & Gheerbant, 2019: 575).

visto dia a dia, impõe uma imagem  
mais do que secundária ou marginal, que me levou  
a inflectir a linguagem para a rima,  
como involuntariamente aconteceu no verso  
em que rimei, porque estou a passar  
da primeira razão do discurso  
para a distração plena. (2017: 288)

É a observação da realidade, particularmente da Natureza, que leva a autora a criar o seu imaginário. Abstrai-se de tal forma na imagem “marginal” que cria mentalmente e rima sem querer. Assim, o poema advém da observação da realidade transformando-a no irreal, no fantástico, oriundo da mente da poetisa que diz: “Não procuro / fugir às referências mais / do que o que necessito para tornar legítimos / os contornos duvidosos.” Ou melhor, deve ser mantido um equilíbrio entre o sentido real (“as referências”) e o sentido figurado (“os contornos duvidosos”), entre o real e o imaginário. O imaginário torna-se legítimo, isto é, reconhecível, porque se inspira no mundo real, permitindo a passagem de um discurso consciente para um alheamento absoluto da realidade. A segunda estrofe deste poema continua com esta ideia de dependência na criação do imaginário com a realidade:

Tudo aquilo que se reveste de maior importância  
no pensamento desperto pode ser um étimo  
onde concentro a minha vida. A partir de rosas  
começo o caminho visível pela ladeira diurna,  
uma pacificação do espírito bem diversa  
da passividade, mas igualmente dócil.  
Cada consciência, ao atingir uma grande fração  
de factos ou, por vezes de pontos siderais,  
deixa de ser súbdita do universo. (2017: 288-289)

Um pensamento atento traz consigo a possibilidade de se tornar em étimo, quer dizer, na base de formação de uma palavra, dando origem a outras palavras formando frases e por aí adiante. Assim, o pensamento que resulta da observação vigilante da realidade fomenta a constituição das palavras, na qual a poetisa centraliza a sua vida. Ou seja, é a partir da observação das rosas que a autora consegue enveredar pela pacificação do seu espírito enquanto escritora, enquanto criadora de uma outra realidade. Fiama afirma ainda que cada consciência detentora de sabedoria, de pensamentos despertados, deixa de ser “súbdita do universo”, da realidade, tornando-se numa mente livre e imaginativa.

É este o sinal da separação entre quem possui

o domínio e aquele que é dominado pela artificialidade  
de produzir e que não sente a distância atroz  
que o separa do dia a dia, isto que eu transformo  
na minha consciência, com critério, em poema. (2017: 289)

Os versos acima citados reforçam a ideia desenvolvida pela poetisa de que apenas os sábios e conscientes dos objetos que nos rodeiam diariamente são capazes de construir na sua mente, de imaginar e de visualizar as imagens mentais evocadas no poema. “Isto que eu transformo / na minha consciência, com critério, em poema” - mais uma vez a poetisa quando diz “isto” refere-se à realidade traduzida no seu imaginário, ao seu cinema interior. As imagens que recolheu da realidade e que permanecem na sua consciência sob a forma de um cinema mental são metamorfoseadas “com critério” em poema, em imagens poéticas. Nos últimos versos deste poema, a autora enuncia que “cada um / se torna essencialmente em ocasiões únicas / o ordenador das rosas registadas por sinais.” Cada um de nós ordena as “rosas registadas por sinais” porque organizamos na nossa mente as imagens que vamos memorizando da realidade, convertendo-as no nosso imaginário como se fosse um cinema interior pois conferimos às coisas o nosso significado. A expressão “ocasiões únicas” pode ser interpretada como os momentos em que criamos algo artisticamente, como quando a autora redige o poema.

O método real de criação é também aplicável artisticamente. Eisenstein refere a técnica interior do ator como forma de montagem, pois um ator para conseguir passar uma emoção ou construir uma personagem recorre ao seu cinema interior; socorrendo-se da sua imaginação e da sua memória constrói o sentimento/imagem que pretende transmitir através de uma sequência de imagens que visualiza mentalmente. A base desta técnica é semelhante à natureza da montagem porque “as ‘visões’ que se formam na ‘retina’ interior do artista apresentam absolutamente o mesmo aspeto plástico (ou sonoro) que as sequências no cinema” (Costa, 1961: 172-173). Ou melhor, a montagem de determinadas imagens abarca as várias nuances de uma sensação, construindo sequências que vão formar gradações de sentimentos distintos até compor a experiência emocional desejada para o ator conseguir fazer a cena pretendida.

Isto significa que a diferença entre a técnica interior do ator e a montagem cinematográfica está no campo de aplicação e não no método em si. Seja utilizada na vida

real ou como técnica de processo criativo, a montagem exige que fragmentos isolados quando justapostos formem um quadro geral. Este quadro consiste na síntese do tema, na derradeira imagem, no produto final que se pretende transmitir. Quando falamos de tema falamos no essencial da imagem, da mensagem que a obra pretende passar. Quer isto dizer que “a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador” chega ao espectador, ouvinte ou leitor através da observação da obra artística (Eisenstein, 2002b: 28). Então, o autor faz uso do seu cinema interior para criar a obra de arte e a obra de arte, ao conter este processo dentro de si, passa-o ao espectador, ouvinte ou leitor.

Assim, o autor pratica o cinema mental, uma montagem interior onde reúne as suas imagens a partir da sua percepção, da sua experiência pessoal; conjugando a sua consciência e a sua sensibilidade produz uma imagem que personifica emocionalmente o seu tema. O mais importante não é a imagem em si, mas sim as associações e sensações que o autor consegue despertar de acordo com a narrativa da sua obra. A qualidade emocional deve empregar a nossa percepção enquanto público. Deste modo, a montagem inclui no processo criativo a razão e o sentimento do espectador, uma vez que o espectador/recetor é compelido a passar pelas mesmas imagens que o autor percorreu até chegar à imagem final. Assim, a imagem do autor é criada ao mesmo tempo que a do espectador. “É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador” (Eisenstein, 2002b: 29).

Na poesia, o leitor participa na construção da imagem sugerida pelo autor. Como estamos perante uma imagem mental dependente da individualidade de cada um, imaginamos as imagens tendo em conta a nossa condição sociocultural, personalidade, escolaridade, entre outros fatores. Isto é, entendemos a imagem em geral, não visualizamos mentalmente exatamente a mesma imagem, mas uma semanticamente idêntica, tendo em conta as imagens antecedentes e a orientação estética fornecida pelo autor.

Em *A forma do filme* (2002), Eisenstein relata a presença do princípio da montagem em praticamente toda a cultura japonesa, dando especial atenção à forma de teatro japonês *Kabuki* e à escrita figurativa, nomeadamente na poesia com o *Haiku*. A escrita japonesa é feita de ideogramas, um ideograma é um sinal gráfico composto por hieróglifos que

expressam a imagem de um conceito. E o *Haiku* é uma forma poética composta por apenas três versos em que prevalece a simplicidade e a sucessão de imagens instantâneas, como se se tratasse de “um esboço impressionista concentrado” (2002a: 37). Isto é, as imagens poéticas que compõem o *Haiku* são três, uma por verso, o que quer dizer que, e aplicando a língua cinematográfica, a cada verso corresponde um plano. “O poeta escreve com planos de cinema e monta seu poema assim como um realizador monta seu filme, formando uma nova ideia a partir da fusão/colisão de planos independentes” (Eisenstein, 2002a: 8).

Segundo Eisenstein, as imagens na poesia são imagens que apelam às nossas sensações através da nossa imaginação e memória, e são, por isso, imagens livres e abstratas que podem ser imagens visuais ou imagens sonoras. A nossa mente produz imagens poéticas como se fosse uma câmara de filmar, pois são-nos proporcionadas pelo autor indicações de perspectivas visuais, “ângulos de câmara” e quando se pretende destacar visualmente um elemento é feito um “enquadramento do plano”. Já o ritmo no poema resulta da dinâmica das imagens, versos curtos formados por apenas uma ou poucas palavras representam imagens mais simples e menos demoradas na nossa mente. Por sua vez, os versos longos são constituídos por frases logo facultam mais informação, dando origem a imagens mais complexas e que demoram mais tempo a serem elaboradas na nossa mente.

Deste modo, a leitura do poema é um modelo de expressividade concretizado através da montagem - as imagens mentais de natureza visual ou sonora quando combinadas dão origem a uma imagem emocional. O método de conjugação destas imagens tem como objetivo suscitar a experiência emocional pretendida no leitor, ou seja, a imagem poética vai para além do contar, ela faz com que o leitor sinta algo. Para isso, a imagem comunica a experiência da ação aos sentidos, expressa como de facto sentiríamos as coisas descritas (Eisenstein, 2002b).

### **3.2 A cada verso um plano cinematográfico**

Assim, Eisenstein comprova que o mesmo método de montagem no cinema pode ser utilizado na poesia, analisando vários excertos de poemas de diferentes autores e épocas. Um deles é a descrição de Pedro, o Grande, em *Poltava* (1828-1829) de Aleksandr Púchkin,

neste excerto o cineasta numera os versos respeitando o esquema formal do poema. De seguida, organiza os versos tendo em conta as imagens poéticas e reparte os mesmos em planos, fazendo corresponder a cada verso um plano como se fosse um roteiro de um filme. E verifica que “o número de versos e o número de planos se mostram idênticos, 14 em cada caso, mas quase não há coincidência entre o esquema dos versos e o esquema dos planos” (2002b: 39). Através deste exemplo, Eisenstein demonstra que a cada verso podemos fazer corresponder um plano mesmo que seja de forma artificial. Mais adiante, demonstra, através do excerto de *A Sergei Yesenin* (1926) de Vladimir Maiakovski, que não é preciso fazer corresponder a cada verso um plano porque o poeta Maiakovski o faz naturalmente.

O mesmo sucede nos poemas de “Área Branca”, em que a cada verso a poetisa faz corresponder um plano sem que o leitor ou ouvinte precise de fazer essa divisão, como podemos verificar na primeira estrofe do poema “50”: “Encontro a casa num tronco, / a habitação que me surpreende. / É um corpo estranho na árvore. / A floresta está tão próxima / que é lisa como um reposteiro” (Brandão, 2017: 342). Então, ao primeiro verso corresponde a imagem de uma casa num tronco. Enquanto o verso seguinte reflete sobre essa invulgaridade que deixa a sensação de surpresa, tendo em conta que o tronco não é um local comum para se ter uma casa. Portanto, o segundo verso corresponde a uma sensação, a uma outra imagem. E, estabelecendo uma ligação com as imagens anteriores, temos o terceiro verso que fala da árvore e do “corpo estranho” que é a casa no seu tronco. Desta forma, estamos perante uma outra imagem pois passamos a “ver” a árvore, ou seja, a distância aumenta em relação à imagem do primeiro verso que nos restringia ao “tronco”, temos um efeito de afastamento da lente mental que nos amplia a visão. No quarto verso temos o enquadramento da árvore na floresta, a distância do objeto aumenta novamente e visualizamos de perto a floresta onde a árvore de corpo estranho se encontra. Contudo, no último verso visualizamos um zoom da imagem anterior, a aproximação da lente imaginária é tanta que a floresta se torna lisa e nada conseguimos ver por dentro dela. A comparação “lisa como um reposteiro” equipara a proximidade a uma cortina que nos impede de ver o que existe atrás dela, isto porque estamos tão perto da floresta que não a conseguimos ver nitidamente. Em suma, a cada verso temos um plano pois partimos do enquadramento de um plano de pormenor até chegarmos ao plano geral, para no fim nos envolvermos num desfoque.

### 3.3 A cesura e o *enjambement*

Num poema, a articulação sintática nem sempre coincide com a articulação métrica; mediante o uso da cesura ou do *enjambement* o verso é cortado priorizando as imagens em vez da estrutura sintática do poema. A cesura ocorre quando há uma pausa marcada pela pontuação no interior do verso, isto é, consiste num corte dentro do próprio verso de forma a estabelecer um ritmo e uma sonoridade musical, conferindo algum destaque às palavras (Ceia, 2009). Desta maneira, a cesura enquanto corte possibilita a existência de mais do que uma imagem num só verso, como podemos observar neste verso do poema “47” de Fiama “Aqui nós somos existentes. Quem passa” (2017: 339) e no poema “28”: “Magoa-me estar. Crepitem” (2017: 313).

O que significa que a cesura pode eventualmente originar um *enjambement* uma vez que a ideia/imagem que surge a meio do verso não tem “espaço” suficiente para ser desenvolvida e, por isso, é concluída no verso imediatamente a seguir. No entanto, não é regra, como podemos ver através destes versos do poema “10”: “Admiro a tecedora porque tem consentido / que a assemelhem à poesia” (2017: 289); aqui apesar de não constar nenhuma cesura temos um *enjambement*. O *enjambement*,<sup>9</sup> também conhecido por encavalgamento, consiste na “continuação do sentido de um verso no verso seguinte” (Ceia, 2009: para. 1). Ou seja, permite a continuação da imagem de um verso para o outro, conferindo também destaque às palavras e alguma expectativa na leitura. A escrita de Fiama Hasse Pais Brandão está repleta de *enjambements*, no poema “48” constatamos que a continuação da imagem de um verso para o verso seguinte modifica abruptamente a narrativa conferida pela imagem anterior “(...). Nada mais perto dos pés / do que os lábios” (2017: 340). Ou no poema “20”: “Que o cérebro murmura / como o estorninho que devora a verdura / que se estende diante dos olhos” (2017: 302).

Segundo Viktor M. Zhirmunsky, “qualquer não-coincidência da articulação sintática com a métrica é uma dissonância artisticamente deliberada, que se resolve no ponto em que,

---

<sup>9</sup> A preferência na utilização do termo em francês deve-se ao facto de este ser utilizado com maior frequência, facilitando assim a sua pesquisa.

depois de uma série de não-coincidências, a pausa sintática finalmente coincide com os limites da série rítmica” (Eisenstein, 2002b: 42-43). Deste modo, quando o verso é cortado pela cesura ou continuado pelo *enjambement* a articulação é feita de acordo com o “plano cinematográfico” e não de acordo com os limites do verso. O que não significa a perda de musicalidade no poema, muito pelo contrário, a cesura e o *enjambement* ao beneficiarem as imagens criam um ritmo e sonoridade próprios. A poesia de “Área Branca” não possui rima e tem uma versificação predominantemente livre, uma vez que a grande maioria dos seus versos não seguem esquemas métricos, as estrofes não se dividem de igual forma e os versos variam de tamanho, assim Fiana Hasse Pais Brandão ressalta o orgânico da escrita preocupando-se com o ritmo da leitura, o significado das palavras e a musicalidade que lhes é intrínseca (Graça, 2013).

No poema “49” podemos verificar como Fiana constrói a maioria das suas imagens a partir de cesuras e de *enjambement*:

Um choro mais terrível  
do que a morte. Corre em espiral.  
Cai como um tampo. Não é líquido.  
São torrões de terra. Um após

o outro. Não suporto esta imagem  
transposta. Quero ser real.  
Molhar os olhos em vez de  
os transformar. Desconhecer  
para sempre o pensamento. (2017: 341)

No verso “Um choro mais terrível” temos a imagem de um choro, mas não sabemos o quão terrível é, podemos até interpretar como o mais terrível dos choros lendo o verso de forma isolada. No verso seguinte verificamos uma comparação, a poetisa compara um choro tão aterrador que chega a ser pior do que a própria morte. Estamos perante um *enjambement* pois Fiana optou por prolongar a elaboração da imagem construída pela comparação, deixando a imagem/ideia pairar por um pouco mais de tempo, criando uma certa expectativa. Ao terminar esta imagem com um ponto final (uma cesura) parte para a imagem do choro a “correr em espiral”, verificando-se também a utilização de uma metáfora. No oitavo verso surgem duas imagens distintas separadas novamente por uma cesura, o choro abandona o seu estado líquido passando para o estado sólido e cai através da comparação “como um tampo”. Logo de seguida, é nos dito o que é “um choro mais terrível do que a morte” através

da metáfora “são torrões de terra” – então as lágrimas são pedaços de terra. E, assim, temos um corte a meio do verso e a imagem final desta estrofe. Sabemos finalmente o que é o choro, o tema inicial deste fragmento do poema. Mais uma vez, a cesura conclui uma imagem a meio de um verso, permitindo o surgimento de um outro *enjambement* que é desvendando apenas na estrofe seguinte, estabelecendo uma relação de continuidade entre as duas estrofes.

A estrofe seguinte completa a frase “Um após / o outro”, referindo-se aos “torrões de terra” que são as lágrimas que caem ininterruptamente. Neste mesmo verso, a poetisa confessa que a imagem que está a ser construída a desagrada e, mais uma vez, é utilizada uma cesura para cortar o verso, dando origem a outro *enjambement*. “Não suporto esta imagem”, conseguimos perceber perfeitamente a que imagem se refere a autora, porém no verso consecutivo é nos revelado outro aspeto dessa mesma imagem, que ela é “transposta”, que veio de outro lugar. Surge então outra cesura: “transposta. / Quero ser real.” Deste modo, Fiama Hasse Pais Brandão reconhece o carácter irreal da imagem que evoca e nos dois versos seguintes ligados novamente por um *enjambement* diz: “Molhar os olhos em vez de / os transformar.” Uma vez mais, foi criada pela autora uma certa expectativa de como termina a imagem começada no verso anterior. Com isto, a poetisa quer deixar de evocar as imagens mentais que visualizamos, prefere “molhar os olhos” para acordar e viver a realidade das coisas e não a transformar ou viver num mundo de fantasia. E, por fim, mais um corte de plano criando um outro que ocupa dois versos: “os transformar. Desconhecer / para sempre o pensamento”. Fiama Brandão quer deixar de conhecer o pensamento, isto é, o seu cinema interior, que a faz criar imagens que não suporta porque lhe trazem sofrimento.

Em suma, não existe incompatibilidade entre a montagem cinematográfica, a técnica interior do ator e o método de montagem aplicado na poesia, visto que todos partem do método real de criação. Todos nós recorremos ao uso da montagem para ligar imagens, ideias ou coisas todos os dias, a sua prática é tão trivial que nem nos apercebemos que o fazemos. A formulação dos nossos pensamentos ocorre por via da montagem, de uma conjugação de imagens íntimas que é depois transposta para a obra de arte. O propósito da arte está na sua expressividade, em transmitir uma emoção que deriva do pensamento humano; neste caso é natural que a montagem também lhe seja intrínseca. Então, a montagem está presente na

conceptualização da obra (nos próprios pensamentos que a antecedem), durante a criação (na forma como é realizada) e no seu destinatário (na mente de quem a percebe).

No ensaio “Difference and repetition: On Guy Debord’s films” traduzido por Brian Holmes, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que a especificidade do cinema decorre da montagem e identifica duas condições transcendentais da montagem: a repetição e a paragem. A noção de repetição defendida por Agamben consiste no retorno da possibilidade do que foi, ou seja, repetir é tornar de novo possível e não reproduzir exatamente o que foi. Não é o retorno do idêntico pois a repetição não nos devolve a mesma experiência, pelo contrário, repetir reconstitui a possibilidade, significa ter de novo uma oportunidade de refazer o passado, estabelecendo assim uma relação de proximidade entre a repetição e a memória. Logo, é a memória que concretiza o real porque transforma o possível em real e vice-versa, e, tal como o cinema, cria uma zona de indistinção entre o real e o possível.<sup>10</sup>

A paragem enquanto condição transcendental da montagem representa o poder de interromper e é esta condição transcendental que comprova, segundo Agamben, que o cinema está mais próximo da poesia do que da prosa. Isto porque, ao contrário da prosa, a paragem na poesia pode ser feita através de *enjambements* e de cesuras. O que significa que na poesia o limite sintático é contraposto pelo limite métrico e sonoro e a sua falta de coincidência serve para melhor exibir as imagens que as palavras evocam. Assim, a importância da paragem na poesia não se resume a uma mera pausa marcada pela pontuação a meio do verso ou pela continuação da frase para o verso seguinte. No poema, a paragem potencializa o surgimento das imagens, o seu isolamento e a mudança de ritmo em que as imagens desfilam na nossa imaginação. Deste modo, a paragem faz aparecer a palavra e a sua representação, isto é, a imagem que consta nas palavras. No cinema, a paragem segue o mesmo princípio: o de trabalhar a imagem, desvinculando-a um pouco do seu caráter narrativo dentro da sequência para a mostrar devidamente.

Cinema, or at least a certain kind of cinema, is a prolonged hesitation between image and meaning. It is not merely a matter of a chronological pause, but rather a power of stoppage that works on the image itself, that pulls it away from the narrative power to exhibit it as such. (McDonough, 2002: 317)

---

<sup>10</sup> “Memory is, so to speak, the organ of reality’s modalization; it is that which can transform the real into the possible and the possible into the real. If you think about it, that’s also the definition of cinema” (McDonough, 2002: 316).

As condições transcendentais da montagem defendidas por Giorgio Agamben no cinema de Guy Debord tendem para o tipo de imagem cinematográfica de Jean-Luc Godard, ou seja, para a imagem-tempo de Deleuze. A potência da paragem e da repetição afasta a imagem cinematográfica de uma tendência sensório-motora, a imagem não desaparece no que nos mostra. Como diz Agamben, a imagem é um “meio puro” que se dá a ver e, por isso, vale por si mesma porque o seu valor não depende de uma relação causa e efeito com uma outra imagem.<sup>11</sup> Para além da sequência de imagens não seguir uma ordem cronológica a imagem confunde o verdadeiro e falso, a realidade e a possibilidade, tal como a imagem-tempo de Deleuze.

### **3.4 A montagem vertical na poesia**

Eisenstein, depois de estabelecer a sua definição de montagem e de comprovar que o seu uso não é exclusivo do cinema identifica um novo tipo de montagem: a montagem vertical. Este tipo de montagem foi feito a pensar no cinema sonoro, que conjuga imagens visuais com imagens sonoras num todo orgânico. Para um melhor entendimento da montagem vertical, o cineasta relembra do cinema mudo a ideia de montagem polifónica:

Na qual um plano é ligado ao outro não apenas através de uma indicação - de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo semelhante -, mas através de um avanço simultâneo de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência. (Eisenstein, 2002b: 55)

Assim, a montagem vertical ocorre em duas linhas horizontais, uma linha corresponde à sucessão de imagens visuais e a outra aos sons, a tudo o que é audível. As duas linhas de sequências funcionam em paralelo e complementam-se através de linhas verticais, que fazem a ligação entre o conteúdo das imagens visuais e o conteúdo das imagens sonoras. As sequências correm de forma síncrona, a imagem torna-se audiovisual e o cinema torna-se na mais ilusionista das artes (Eisenstein, 2002b).

---

<sup>11</sup> The image worked by repetition and stoppage is a means, a medium, that does not disappear in what it makes visible. It is what I would call a “pure means”, one that shows itself as such. The image gives itself to be seen instead of disappearing in what it makes visible (McDonough, 2002: 318).

Ora, a montagem vertical é também aplicável à música e à poesia, uma partitura orquestral tal como o poema é constituída por pequenas partes que se lêem primeiro na horizontal (as pautas) e que são compostas por diferentes elementos (notas dos vários instrumentos), o conjunto de todas as pautas é conseguido apenas na vertical. No seu artigo *Cinema, poetry, pedagogy: Montage as metaphor* (2005) Mark Reid apresenta a montagem vertical como a mais adequada à poesia, uma vez que este tipo de montagem permite combinar os elementos que se encontram separados pelos versos ao longo do poema, conjugando as imagens, as palavras e os sons que se relacionam. Sendo assim, a montagem vertical permite a leitura horizontal individual de cada verso e a leitura vertical do poema num todo.

Deste modo, a montagem vertical pode ser aplicada na poesia se considerarmos os versos como linhas horizontais detentoras de narrativas individuais. A combinação vertical das linhas horizontais confere uma ideia de continuidade estabelecendo uma ligação entre as imagens distribuídas pelos versos. A cada verso corresponde um enquadramento. E à medida que a leitura do poema avança as informações sobre o tema principal vão-se complementando através da variação de ângulos, de distância, de foco e das cores entre os planos, criando uma cadeia ainda maior de imagens. Dando origem a uma narrativa cada vez mais complexa, necessária para garantir a transmissão da imagem geral inicial proveniente da mente do autor. Para além disso, a conjugação da montagem horizontal e da montagem vertical do poema permite estabelecer um equilíbrio no comprimento dos versos e das estrofes, na sua relação sintática, no ritmo e até na musicalidade das palavras (Reid, 2005).

Tomemos como exemplo o poema “33” de “Área Branca” de Fiama Hasse Pais Brandão:

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. O musgo  
cola-se no côncavo das letras. O O  
é um crânio. Como ser vivo, o poema  
morre. Soçobro, a escrever estrofes,  
tal como uma canoa misteriosamente  
não consegue navegar num paul. O movimento  
semelhante que harmoniza a direção  
de um poema com a de um pêndulo. (2017: 318-319)

A primeira imagem que surge é a da autora a correr pelas margens do poema, afirmando que em poesia a leitura deve ser feita como se fosse um pequeno curso de água, cujo percurso é seguido pelo leitor. Assim, a imagem poética do primeiro verso é transformada num regato através de uma comparação presente no segundo verso, ou seja, a evolução da imagem acompanha o desenvolvimento da leitura. Aliás, ler um poema como um regato significa que a leitura é feita na vertical, porque é de cima para baixo que o poema flui. Deparamo-nos nesse mesmo verso com uma cesura, portanto o início de um novo plano. Ao contrário do primeiro verso que contém dentro dele um único plano marcado pela pontuação, o segundo verso tem duas imagens: uma concluída através de um ponto final e a outra que se prolonga para o verso seguinte num *enjambement*.

No terceiro verso surge outra imagem através de uma metáfora, e ficamos a saber que uma palavra no centro do texto é como um precipício, um abismo em que nos afundamos no significado da palavra, na imagem que ela transmite. De seguida, temos um *enjambement* que preenche três versos, onde a poetisa revela que este poema que lemos não pode ser lido como um regato, porque a água está estagnada. Tendo em conta a imagem do precipício podemos deduzir que a estagnação ocorre quando na leitura ficamos presos na interpretação do significado de uma palavra, em compreender o seu contexto no poema, melhor dizendo, quando temos dificuldade em capturar a imagem mental.

No mesmo verso, podemos interpretar que a estagnação da água do presente poema se deve à palavra “musgo”, uma vez que esta palavra se encontra destacada pelo espaço que a separa do plano anterior. Visualmente a cesura torna-se ainda mais evidente e a palavra “musgo” fica na outra extremidade do verso. “Uma palavra / no centro do texto é um precipício.” O centro do texto não tem de ser necessariamente no meio, nem sempre o centro se refere ao meio das coisas, mas sim ao seu âmago. Deste modo, poderíamos considerar o musgo como a palavra que nos leva para um precipício, levando à estagnação na leitura do poema. E, a seguir, a autora diz que o musgo se cola no interior das letras; ora as letras são imprescindíveis na escrita e o musgo desenvolve-se no seu interior.

Posto isto, temos a imagem separada do musgo realçada na extremidade do verso, cinematograficamente falando estamos perante um grande plano. No verso imediatamente a

seguir surge a imagem do musgo na concavidade das letras através de um *enjambement*, ocorre um enquadramento do musgo nas letras. Passamos de um grande plano para um plano aproximado que resulta do afastamento das lentes da câmara mental. Ou seja, a sequência da autora confere ao leitor primeiro a imagem do elemento, de um pormenor, e só depois a sua contextualização.

Logo após, isolada por uma cesura e *enjambement* surge a letra “O” e por ser a mais côncava das letras preenche-se de musgo. “O O / é um crânio”, um crânio preenchido de musgo. Esta divisão da poetisa permite isolar a imagem da letra “O” ainda com a ideia de que o musgo se encontra na parte concava das letras. Só depois desta imagem mental é que passamos para a metáfora que transforma esse mesmo “O” com o interior de musgo num crânio. Passando para uma comparação que equipara o poema ao ser vivo, que na realidade é também uma metáfora que se forma no verso seguinte: “Como ser vivo, o poema / morre.”

Nos versos subsequentes, Fiana recorre à metáfora e à comparação para dizer que naufraga ao escrever estrofes tal como uma canoa que não consegue navegar num pântano.<sup>12</sup> O movimento de naufragar com uma canoa num paul é parecido ao baloiçar para a frente e para trás e para cima e para baixo de um pêndulo. A autora quando escreve o poema sente esse movimento de naufrágio idêntico ao oscilar do pêndulo.

Leio todo o retângulo como um quadro.  
Deito-me nas bordas brancas do poema  
que é um sudário. Para sempre  
ele está quieto e aí flutuam restos  
de letras. Não há um núcleo, a não ser  
um nó de partículas no nível zero.  
Sinto a vibração do redemoinho  
nas margens. Um sentido ou uma estela  
de sentidos, um ponto, não se transforma  
tanto como os outros. Ou transformar-se  
totalmente, são dois sentidos inversos  
semelhantes! A argila branca  
em que mergulho os pés quando ando  
pelas rampas que tornam o poema  
incerto.

As salinas, alinhadas nos finais

---

<sup>12</sup> De acordo com o Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, um paul é um terreno alagadiço, um pântano (Porto Editora, s.d.).

dos versos. A beleza da brancura  
que torna essa ambiguidade solene. (2017: 319)

Na segunda estrofe, a imagem do primeiro verso advém de uma comparação, o retângulo é o poema que forma um quadro, isto é, a leitura do poema consiste na visualização da imagem mental como se se tratasse de uma pintura real. Os dois versos seguintes estão divididos de forma a primeiro visualizarmos mentalmente a autora a deitar-se nas margens da página do poema e através, mais uma vez, do consolidar de um *enjambement* e de uma metáfora temos o completar dessa imagem: “Deito-me nas bordas brancas do poema / que é um sudário.” Ora, um sudário é um pano que envolve um cadáver, portanto, o poema está morto ou pelo menos o seu interior está morto (Porto editora, s.d.). Na estrofe anterior tivemos já a indicação de que este poema que lemos morre, que a sua água está estagnada e, por isso, não é possível lê-lo como um regato.

Assim, Fiama Hasse Pais Brandão deita-se na área branca do poema, na extremidade das folhas, a área que não é ocupada pelo retângulo, ou seja, a área que rodeia o poema e que parece ainda estar viva. Nos versos consecutivos temos o reforçar da imagem de que o poema está morto, porque ele está para sempre quieto e nele flutuam os “restos de letras”, o que sobrou dele. Esta ideia de morte do poema continua ainda nos versos seguintes, pois “não há um núcleo” no poema, existe apenas “um nó de partículas no nível zero”. O nó de partículas são as letras que flutuam e o nível zero podemos interpretar como sendo o nível médio das águas do mar.

O *enjambement*: “sinto a vibração do redemoinho / nas margens” permite mais uma vez acrescentar informações à imagem, o ângulo de visão é alterado, passamos da imagem de uma sensação para a localização dessa mesma sensação no espaço poético. Redemoinho é o mesmo que remoinho (Durvan, 2004), símbolo de evolução incontrolada pelo homem e que origina um movimento em espiral que pode ter um duplo sentido de queda ou de ascensão (Chevalier & Gheerbant, 2019). Depois da imagem da “vibração do redemoinho” temos a descrição do movimento do redemoinho nos versos seguintes, terminando com: “são dois sentidos inversos / semelhantes!” Após a imagem do redemoinho, passamos para a imagem da argila branca em que a poetisa mergulha os pés no chão desnivelado “que tornam o poema / incerto.”

Uma vez mais, temos primeiro a imagem de um elemento isolado (a argila branca), graças a um corte no verso que permite a criação de *enjambements* que desenvolvem a narrativa através da leitura vertical do conjunto de versos. O movimento e mudança das imagens no poema, criando uma sequência, procede da montagem vertical das linhas horizontais. Primeiro imaginamos a argila, depois os pés que se vão enterrando nela durante o andar e só a seguir é que sabemos que a autora anda sobre rampas. Por fim, imaginamos que essa argila é o chão do poema, concluimos que o poema é incerto.

A última estrofe revela que a linha irregular formada pelo fim dos versos no lado direito do poema é contornada por salinas, pelo sal que fica quando a água do mar evapora. A brancura da linha vertical das salinas torna a ambiguidade do poema “solene”. Nestes últimos três versos temos: um plano aproximado das salinas; um plano geral do poema de modo a incluir todos os finais dos versos; e, no fim, uma referência a tudo o que foi dito até então. Destarte, a brancura das salinas alinhadas nos finais dos versos percorre o poema e realça a ambiguidade entre a vida e a morte que foi descrita ao longo da leitura. “A beleza da brancura” cria um contraste entre a estrutura do poema e o espaço branco vazio do papel que sobra à sua volta. A beleza visual do poema está nessa ambiguidade estrutural, entre o escrito e o não escrito que ocupa a mesma folha.

Adotando uma perspectiva cinematográfica, o plano geral deste poema consiste na página em que o poema se insere; por sua vez, o plano conjunto corresponde apenas ao poema, ou seja, não inclui as margens da página. O plano aproximado é quando temos o enquadramento das estrofes, o grande plano os versos e o muito grande plano as letras (Marner, 2020). Como verificámos, a oscilação entre planos desencadeia a narrativa do poema na sua totalidade. A montagem horizontal (dos versos) conseguida através de *enjambements*, cesuras, comparações e metáforas permite a criação de uma sequência de imagens, determinando o tempo de exposição de cada imagem na nossa mente e o ritmo das mesmas, ou seja, a velocidade da sua sucessão.

Antonin Artaud em *Sorcellerie et cinema* (1927) reconhece a extensão do sentido na imagem cinematográfica, pois as imagens dos objetos que são transpostos para o ecrã

ganham um novo significado quando confinadas a um determinado enquadramento. “Na medida em que isola os objetos, o cinema dá-lhes uma vida à parte, que tende a tornar-se autónoma e a separar-se do sentido comum dos objetos.”<sup>13</sup> À semelhança da imagem poética, ocorre na imagem cinematográfica “a desfamiliarização do objeto, que se torna plurissignificativo no processo de fazer imagens” (Martelo, 2016a: 31). Este isolamento dos objetos que lhes confere um outro e novo significado depende do enquadramento que é feito. No cinema falar de enquadramento significa também falar de escala, pois o que integra o frame depende da proximidade ou do afastamento da câmara relativamente ao objeto. Assim, cada imagem dispõe da sua própria escala que condiciona o seu significado individual. A variação de escala entre imagens é determinada pela justaposição dos planos que, conseqüentemente, influencia o significado individual das imagens.

Deste modo, o isolamento dos objetos num plano pode derivar de uma maior proximidade da imagem e, nesse caso, estamos a falar de um *close-up* ou de uma escala em grande plano. No seu artigo *Luiza Neto Jorge: do poema como grande plano* (2015), Pedro Eiras analisa na íntegra o poema “Filmagem” da poetisa Luiza Neto Jorge (contemporânea de Fiamma e coautora de *Poesia 61*) com o intuito de refletir sobre o uso e o impacto do grande plano na poesia, nomeadamente na poesia erótica, visto ser esse o género do poema em causa. Eiras começa por afirmar que “a escala não existe em si mesma: ela depende da escrita, da sequência de imagens, movimentos, devires, dos planos que a escrita leva o leitor a alucinar” (Bértolo & Rowland, 2015: 119). Assim, apesar de cada imagem conter a sua própria escala, é o poema enquanto conjunto que determina a escala das imagens poéticas que o constituem.

Tanto no cinema como na poesia, o uso da escala em grande plano é particularmente interessante porque consiste no plano com maior proximidade do objeto, aquele que nos concede todos os detalhes da imagem, como se a estivessemos a invadir, numa tentativa de presentificação da coisa representada. Ao analisar “Filmagem”, Eiras recorre à imagem-afeção de Deleuze e explora como a mudança de escala para grande plano se traduz numa forma de distância paradoxal. Isto porque a aproximação do objeto nos dá outra perspetiva sobre o mesmo, o espaço em redor ao objeto extingue-se e dá-se a sua desterritorialização.

---

<sup>13</sup> Artaud citado por Maria Rosa Martelo. (Martelo, 2016<sup>a</sup>: 30).

A imagem do objeto agora isolado tem um novo tempo e espaço, ou seja, ganha outra expressividade junto do espetador, leitor ou ouvinte.

Podemos verificar a utilização da escala em grande plano nestes dois versos do poema “33”: “estagnada. O musgo/ cola-se no côncavo das letras. O O”. Em que primeiro temos um plano fechado do musgo, a sua imagem surge desprevenida, já no fim do verso e em destaque devido ao espaço que a separa da palavra “estagnada”. Neste momento da leitura visualizamos apenas e só musgo. No verso seguinte temos a contextualização do musgo “no côncavo das letras”, a distância da imagem do musgo aumenta e conseguimos identificar onde é que ele se encontra. O que significa que a escala mudou de um grande plano sobre o musgo para um plano geral, o que nos leva a associar o musgo com as letras, algo que usualmente não faríamos. O verso termina com a letra “O”, mais um plano fechado, vemos agora a letra e o musgo no seu interior, na mais côncava das letras. Desta forma, verificamos que a variação de escala permite também a extensão do significado das palavras no poema visto que o significado/impacto de uma imagem resulta da sua posição dentro da sequência de imagens e da respetiva variação de escala dentro dessa mesma sequência.

#### **4. A Metáfora e a Comparação como conciliadoras do real e do imaginário**

Para além da utilização de *enjambements* e de cesuras, a montagem enquanto técnica tendencialmente cinematográfica pode ser aplicada na poesia através de figuras de estilo. Na obra poética “Área Branca”, as figuras de estilo mais verificadas para este efeito são as comparações e as metáforas; sendo que a metáfora merece especial atenção devido à sua relevância na “dimensão da linguagem que possibilita a fuga à denotação da realidade”, uma vez que relaciona dentro de si o mundo figurado e o mundo literal (Teixeira, 2013: 202). Deste modo, a metáfora é constituída por dois sentidos, por duas imagens distintas que quando conjugadas criam um outro significado, uma nova imagem.

Antes do mais, as figuras de estilo são ornamentos do discurso, têm uma intenção expressiva e estética “para obter um efeito especial de significação” (Ceia, 2009: para. 1). O seu uso na literatura permite embelezar o texto, confere uma maior complexidade a nível

interpretativo e permite ainda a exposição de ideias ou de imagens de uma forma breve. Nas últimas duas estrofes do poema “29” de “Área Branca”, Fiamma Hasse Pais Brandão faz um comentário sobre as figuras de estilo:

As figuras de estilística  
não são figuradas. De dentro  
da minha orelha posso extrair

a abelha dourada. Mas não desejo  
sacrificar-me às metáforas. (2017: 314)

As figuras de estilística não são irreais, elas existem de verdade, porque a poetisa pode retirar de dentro da sua orelha uma “abelha dourada”. Desta forma, a autora chama à visualidade das palavras e demonstra que nós ao imaginá-las conseguimos de facto ver as imagens na nossa mente. Como temos constatado e continuaremos a constatar, são várias as vezes que ao longo da obra a autora explora e esbate a fronteira entre o real e o figurado. Fiamma Brandão é consciente do elo que as figuras de estilo representam na conjugação entre a realidade e o imaginário, tanto que brinca com isso, quando diz: “Mas não desejo / sacrificar-me às metáforas.” Por outras palavras, apesar de explorar e de atenuar a fronteira entre o mundo real e o mundo fantástico não a desconstrói totalmente, faz prevalecer uma certa ambivalência (pois não deseja que o seu imaginário se torne real).

O uso da metáfora em Fiamma prevê “um leitor que não tema afinar a multiplicidade dos seus acordes e que ouse reconhecer-se também como criador” (Silveira, 2003: 329). A sua poesia brota essencialmente da Natureza e as suas metáforas confundem a capacidade criadora da Natureza com o espaço inventivo que o poema preconiza, por isso o leitor deve também ele nutrir dessa mesma capacidade criadora que invade os mundos versados pela poetisa. Então, o “poeta imorredouro / é o que introduz na língua a metáfora mais densa” visto que “cada metáfora é na sua íntegra incompreensível, / o que a torna o fundamento de toda a diferença” (Brandão, 2017: 234). O valor do poeta reside na sua capacidade metafórica, na sua habilidade de fazer compreender e ver o que é na sua totalidade incompreensível e inverosímil. Em vista disso, o texto poético de Fiamma H. P. Brandão teoriza a metáfora tecendo inúmeras formas de transfiguração do real, o “estar” da poetisa é entre a realidade do mundo e a (ir)realidade da poesia, como declara em “Zona das metáforas” de “Visões Mínimas”:

Estou só, na zona das metáforas  
(que é todo o pensamento)  
em nenhum resíduo nada exprimo  
(mas sempre metaforizo).  
Não sinto a solidão total  
dos poemas, talvez grutas,  
o mar quieto, nem o silêncio.  
Apenas espero o outro,  
Um amor esplêndido,  
Alheio e desejável. (2017: 200)

A zona das metáforas “é todo o pensamento”: uma zona entre zonas, onde se está só sem sentir a solidão que preenche os espaços metafísicos. Uma zona onde se imagina e se deseja, é o sítio onde Fiama “apenas espera o outro” e sonha.

#### **4.1 A diferença entre a metáfora e a comparação**

Na sua obra *As figuras de estilo* (1994), Henri Suhamy dedica um subcapítulo à comparação e à metáfora, distinguindo-as. Segundo o autor, a comparação consiste no confronto das diferenças e das semelhanças entre dois elementos através de conjunções comparativas, sem existirem alterações no sentido das palavras. Na metáfora o princípio é o mesmo, temos dois elementos que são comparados, mas esta comparação é subentendida visto que não são utilizados conectores. Na comparação, os conetores servem como uma espécie de separador entre duas ideias ou duas imagens distintas, fazendo com que o sentido/significado das mesmas permaneçam intactos. No caso da metáfora que carece de conectores há uma fusão e uma transferência de sentidos das palavras dando origem a novos sentidos, a novas ideias/imagens.

“As imagens: comparação e metáfora” é o nome do subcapítulo supramencionado, isto porque, para Suhamy são estas as figuras de estilo que formam a categoria das imagens ao evocarem na imaginação do leitor a construção de imagens mentais. Também Aristóteles em *Retórica* estabelece um paralelismo entre a comparação e a metáfora, afirmando que a grande diferença entre elas é o grau, estando a metáfora num grau superior pois é da esfera do ser enquanto a comparação é da esfera do parecer (Frias, 2019). Posto isto, tanto a comparação como a metáfora, e ainda mais quando conjugadas, permitem um

“encadeamento de impressões visionárias”, dando origem a uma sequência de imagens (Suhamy, 1994: 37).

#### 4.2 A metáfora, a “superfigura”

Joana Matos Frias em *O murmúrio das imagens I. Poéticas de evidência* (2019) relata o percurso da metáfora e a sua importância na literatura ao longo dos tempos, recuando até Aristóteles, que defende “o poder de visualização” da metáfora devido à sua competência em nomear o anônimo e de dar a ver o invisível, aproximando a figura de estilo da pintura. Por sua vez, Cícero diz que as metáforas “se dirigem diretamente aos nossos sentidos, e particularmente aos olhos, o mais penetrante dos sentidos”, permitindo que imagens invisíveis se tornem visíveis (2019: 178). No entender de Emanuele Tesauro, famoso teórico italiano da literatura barroca, a metáfora é o ato produtivo do próprio pensamento pois ao dar a ver as imagens dá a conhecê-las, ou seja, o saber provém da sua visibilidade. Em concordância com Tesauro que nomeia a metáfora como “a mais aguda das figuras”, a metáfora é definida por Américo Oliveira dos Santos como uma “superfigura”. Deste modo, podemos constatar que o uso da metáfora revela o engenho do poeta na sistematização do conhecimento e na organização das imagens.

Estamos perante uma pulsão escópica, que mais não faz do que ostentar uma radical *mise en visibilité*, desta feita mediante uma operação exclusivamente verbal fundadora da especificidade da imagem poética, entendida como construção verbal que dá a ver o não visualizável. A metáfora é mesmo a ponta e o ponto quimérico da *voyure*, onde surge o *irregardable*, algo muito próximo daquela pulsão de inexprimir o exprimível de que virá a falar Barthes: “Que discurso eloquente poderia então, tão bem como a metáfora, exprimir em termos próprios conceitos inexprimíveis, fazer-nos sentir as coisas insensíveis e fazer-nos ver as invisíveis?” (Frias, 2019: 102)

Portanto, a metáfora pode ser compreendida como uma manifestação visual do inconsciente visto que apesar da sua origem exclusivamente verbal almeja e alcança o visualizável. Uma “construção verbal que dá a ver o não visualizável”, estamos assim perante uma visibilidade verbal a qualidade que distingue a imagem poética de todas as outras. A metáfora é a figura de estilo que maior grau de visualidade confere ao poema,

potencializando a montagem (mesmo que intermitente) das imagens poéticas.<sup>14</sup> Quando a autora diz: “a metáfora é mesmo a ponta e o ponto quimérico da *voyure*” porque tem uma força de evidência tão grande que “vemos” objetos invisíveis e inexistentes, inserindo o leitor ou o ouvinte na mais ambígua das zonas, na zona entre o real e o imaginário

Em *Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significação* (2020) Paul Ricoeur pretende analisar a variação de sentidos e a interação de significados dentro da metáfora, como é que a relação interna entre o sentido literal e o sentido figurado condicionam o significado global da metáfora. O seu principal objetivo é criar um “modelo para uma definição puramente semântica da literatura, aplicável a três classes essenciais: a poesia, o ensaio e a ficção em prosa” (2020: 69). Para isso, Ricoeur opta por uma abordagem de tradição do positivismo lógico, procurando primeiro definir qual o estatuto cognitivo desses dois sentidos.

Então, dentro da metáfora temos dois tipos de linguagem: a cognitiva e a emotiva. A linguagem cognitiva é de ordem semântica e corresponde à denotação, ou seja, à designação das coisas, ao seu sentido literal, ao que está explícito quando lemos a palavra. Já a linguagem emotiva é de ordem extra-semântica e corresponde à conotação, isto é, ao sentido implícito e figurado. Após esta divisão de linguagem dentro da metáfora, Ricoeur levanta a seguinte questão: “Mas será correcta a limitação de significado cognitivo aos simples aspetos denotativos de uma frase?” (2020: 69). Pois se ambos os sentidos se relacionam como podem os seus significados ser assim tão restritos um do outro? Pode o sentido figurado ser totalmente despojado de qualquer significado cognitivo?

Paul Ricoeur (2020) demonstra que não, afirmando que a metáfora é um “fenómeno de predicação”, pois tem a ver primeiro com a semântica da frase e só depois com a

---

<sup>14</sup> No início do século XX surge o Imagismo, um movimento poético anlo-americano fortemente impulsionado por Ezra Pound, que se baseia na fenomenologia do olhar e da visão promovendo o uso rigoroso das imagens visuais criadas por figuras de estilo de natureza comparativa. A que mais se destaca é a metáfora imagética estudada por Daniel W. Gleason que a define como “a metaphor that connects one concrete object to another concrete object” (2009: 437). A sua definição abrangente pretende incluir metáforas incomuns e difíceis de visualizar, como por exemplo “o lápis é fondue”. Isto porque, Gleason defende que não conseguimos fundir mentalmente estas duas imagens numa só, para conseguirmos descodificar este tipo de metáforas recorremos a um processo de intermitência, alternando as duas imagens mentalmente, sem nunca as fundirmos.

semântica de uma palavra. Isto significa que a metáfora deve ser tida como um todo, pois só assim é que pode ser compreendida porque se interpretássemos o significado das palavras individualmente e literalmente não conseguiríamos chegar à verdadeira interpretação, não chegaríamos à imagem final que o autor pretende transmitir. Por isso, devemos ter em conta o desvio do sentido literal das palavras que a metáfora requer, ela pressupõe uma “impertinência semântica”, uma extensão do sentido para que seja possível conjugar o sentido figurado com o literal.

“Assim, uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa” (Ricoeur, 2020: 74). Que é exatamente o que se sucede com a metáfora presente na primeira estrofe do poema “38” de “Área Branca”: “O lago que é o crânio / é um ancoradouro onde acostam des- / troços e o seu contrário” (Brandão, 2017: 327). Ora, a afirmação “o lago que é o crânio” numa primeira leitura pode parecer absurda, porque são relacionados dois elementos que aparentemente não têm qualquer relação. Tendo em conta o significado comum que atribuímos a estes elementos constatamos que um lago é uma área de água rodeada por terra e o crânio é uma parte do corpo humano e não um lugar onde se larga uma âncora, assim como nada se “acosta” nele, muito menos destroços. Seguindo este raciocínio nada faz sentido nestes versos, porque não há uma relação evidente.

Deste modo, verificamos que o processo de interpretação metafórica implica uma extensão do sentido das palavras senão não existe uma interpretação lógica possível, ou seja, a metáfora evidencia a polissemia e a simbologia das palavras. Na poesia de “Área Branca”, o uso repetido de metáforas e de comparações revela não só o contraste entre o mundo real e o mundo imaginário, como também a dinâmica entre o sentido literal e o sentido figurado das palavras.

Para Fiama Hasse Pais Brandão os sonhos fazem parte da realidade, as imagens de origem onírica não são imagens individuais, não são exclusivas do imaginário de cada um, o seu significado surge do imaginário coletivo. Como diz no poema “4” de “Área Branca”: “Nego que os sonhos sejam irreais, / tendo os mesmos sedimentos / de alta fantasia que cria o agrupamento / social” (2017: 281). E no poema “2” citado anteriormente: “Tanto mais que reconheço o meu pensamento como parcela / do imaginário público e que nem as

palavras privadas me permitem / manifestar até ao limite uma fantasia incontrolada” (2017: 279).

Segundo André Lalande, o símbolo é “qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber” (Durand, 1993: 10). Assim sendo, são os símbolos o cerne do mundo fantástico e o seu estudo permite-nos descortinar as imagens do nosso imaginário, uma vez que correspondem ao “não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal” (Durand, 1993: 10). Os símbolos estão bastante presentes nas metáforas pois permitem a extensão do sentido literal das palavras para o sentido figurado e fazem a ponte do imaginário individual para o imaginário comum.

Regressando à análise do “lago que é o crânio”, mas recorrendo agora ao *Dicionário dos Símbolos* (2019) de Jean Chevalier e Alain Gheerbant, o lago “simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas, etc” (2019: 397). No Egipto acreditava-se que o lago era a manifestação real do divino e para os Gauleses os lagos eram divindades ou o sítio onde os deuses viviam. Para além disso, os lagos podem ser vistos como “palácios subterrâneos” repletos de preciosidades e de onde nos chegam criaturas mágicas, como: “as fadas, feiticeiras, ninfas e sereias”, seres que seduzem os humanos até à morte. Assim, os lagos escondem “paraísos ilusórios”, isto é, “simbolizam as criações da imaginação exaltada; é, em francês trivial (tomber dans le lac = cair no lago), cair numa cilada” (2019: 397). Por sua vez, o crânio simboliza a sede do pensamento e é equiparado à abóbada celeste por várias lendas europeias e asiáticas, devido às parecenças no seu formato e por se situar no topo do nosso corpo. Assim, o crânio é considerado o céu do corpo humano, é a “sede da força vital do corpo e do espírito”, o “cimo do esqueleto, o que constitui o que há de imperecível no corpo, portanto, uma alma” (2019: 237-238).

Quando Fiama diz “o lago que é o crânio” não se refere ao que o “lago” e o “crânio” são literalmente, mas sim ao que o interior de ambos representa. O lago assemelha-se a um crânio na medida em que ambos funcionam como um recipiente, o interior do lago representa o imaginário coletivo e o interior do crânio o imaginário individual. É dentro do crânio que residem os nossos pensamentos, as nossas memórias mais profundas, as nossas fantasias, é

através dele que percebemos a nossa existência e a existência das coisas. É através do crânio que se dá a conciliação do mundo real e do mundo imaginário, pois ele funciona como um reservatório do consciente e do inconsciente. O lago significa vida, pois é formado por uma variedade de elementos que juntos se equilibram, formando um ecossistema. Por seu turno, o crânio contém vida, um equilíbrio entre o consciente e o inconsciente, acabando por ser um “ecossistema abstrato”.

Se continuarmos a leitura para os versos seguintes, verificamos o complementar desta imagem do lago e do crânio como um reservatório. “O lago que é o crânio/ é um ancoradouro onde acostam des-/troços<sup>15</sup> e o seu contrário.” Ambos têm no seu fundo fragmentos de objetos perdidos, ideias esquecidas e memórias profundas. Porém, para além dos fragmentos e ruínas encontramos também “o seu contrário”, isto é, coisas inteiras e perfeitas. “Unidades, / cheias de esplendor. Princípios/ luminosos que iniciam a vida/ a partir da negação da matéria.” (2017: 327), como é dito nos versos seguintes.

Por fim, através da análise destes versos constatamos que uma metáfora é uma “criação instantânea” (Ricoeur, 2020: 76). Ela oferece uma nova informação, acrescenta algo de novo acerca da realidade, transformando-a. Cria, portanto, uma nova imagem, que nos surge mentalmente através da sobreposição de imagens, neste caso da imagem do lago e do crânio. A metáfora dentro de si contém já duas imagens distintas cuja montagem é aplicável através da extensão do sentido das palavras, isto é, da interpretação do seu significado figurado. Posto isto, “o que liga o discurso poético é, pois, a necessidade de trazer à linguagem modos de ser que a visão ordinária obscurece ou até reprime. E, neste sentido, ninguém é mais livre do que o poeta” (Ricoeur, 2020: 87). Como diz Fiama Brandão no poema “40”:

Distribuo estas imagens  
à minha frente como num terraço. Na orla da varanda  
a luz com o seu peso enorme resvala  
para fossos. Aconchego a terra às raízes  
minúsculas, para que as plantas profusas,  
que tornam as colinas esverdeadas, lancem

---

<sup>15</sup> A autora partiu a palavra “des-troços”, separando o prefixo “des” e possibilitando a interpretação de duas palavras ao mesmo tempo. “Destroço” significa destruição ou ruína, ao passo que “troço” se refere a um pedaço de alguma coisa, a um fragmento.

para o caldeamento das luzes e das texturas  
a sua perfeição. Não é possível demarcar o espaço  
onde estou. Estive aqui e no horizonte. Com os lábios vergados  
a colher os grãos amargos, e com a cabeça  
sobre um estrado. Reinava sobre a essência das coisas,  
na minha presença alheia. Assim como agora compreendo  
que estou na posse dos dados completos dos seres  
vagos. As cores esfumadas, a indecisão do meu lugar. (2017: 330-331)

As imagens que a autora distribui “à sua frente como num terraço” não são apenas as imagens presentes neste excerto, estas imagens são uma forma de contemplação da Natureza e surgem logo no início do poema. Nas duas estrofes anteriores Fiana Hasse Pais Brandão reflete sobre a “luminescência” da terra e das plantas que parecem pertencer a um outro mundo, um mundo do qual não faz parte. Um mundo que marca “a medida entre a crença e a imaginação” e que levam a poetisa a considerar “a hipótese da paisagem como suporte da língua” (2017: 330). E, de facto, é notável a inspiração que a autora retira do ambiente que a rodeia, nomeadamente das suas observações da Natureza, quer seja da água, das plantas, das cores ou da forma como a luz embate sobre o espaço. A sua poesia surge e relaciona-se em grande medida através deste tipo de elementos.

No excerto da terceira estrofe acima citada, a autora continua a descrever imagens belas e perfeitas provenientes da Natureza onde fala sobre a luz, a terra e sobre as plantas que nela se propagam e “tornam as colinas esverdeadas”. Porém, a poetisa não sabe especificar o sítio onde se encontra: “Não é possível demarcar o espaço / onde estou. Estive aqui e no horizonte.” A mudança do tempo verbal chama a atenção visto que o espaço que não consegue demarcar é o “aqui”, um presente que rapidamente se transforma em passado. Assim, podemos determinar o “aqui” como o sítio que agora descreve e onde já esteve, melhor dizendo a memória de um lugar (que revisita através da imaginação). Por sua vez, o “horizonte” separa o céu da terra ou do mar, é uma linha fictícia inatingível e impossível de demarcar tal como o “aqui”. Neste sentido, ninguém chega a estar no “horizonte” porque consiste numa linha fronteira que é visível apenas à distância, uma zona entre zonas que serve essencialmente para fazer a sua separação. O espaço que Fiana Hasse Pais Brandão fala concilia o passado com o presente e o concreto com o abstrato.

“Com os lábios vergados / a colher os grãos amargos, e com a cabeça / sobre um estrado”, são versos que acentuam a forma como a escrita da autora é subordinada da Natureza. A sua boca colhe da Natureza e ao imaginar transforma o que vê, “reinando sobre a essência das coisas”. Num estado de “presença alheia” deixa a mente deambular no seu conhecimento das coisas, desconstruindo-as, criando outras coisas para além daquelas que existem na realidade. Quando diz estar na “posse dos dados completos dos seres” crê possuir todo o conhecimento possível sobre os seres que observa. Não obstante, estamos perante um *enjambement* que altera esta ideia com a palavra “vagos”, os seres que tão bem conhece são na verdade seres vagos. Assim, podemos considerar duas hipóteses interpretativas: a visão que tem dos seres é total, mas é uma visão à distância e, por isso, indeterminada; ou então os seres são livres, desocupados de nomes ou definições. No último verso citado, constatamos que enquanto poetisa, o seu lugar é indeciso porque as cores que vê estão esbatidas. E, porque “a indecisão do meu lugar” alude à “área branca”, o lugar da poesia onde Fiama vê o que mais ninguém consegue ver porque é esse o poder do poeta: conciliar o real com o irreal e dar a “ver” o invisível criando zonas aparentemente indistintas e, conseqüentemente, ininteligíveis, uma zona entre zonas.

#### **4.3 O caráter metafórico do cinema: “O cinema de poesia” de Pasolini**

No seu ensaio “Cinema de poesia” (1982), o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini estabelece uma relação de proximidade entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica. A linguagem poética enquanto linguagem literária é uma língua instrumental que utilizamos diariamente para comunicar através da escrita e da fala. A palavra é a unidade base deste sistema de signos, a que Pasolini denomina de “lin-signo”, que, quando conjugado com signos mímicos (gestos ou expressões), ganha um outro significado. Ou seja, naturalmente conciliamos os sistemas de signos linguísticos com os sistemas de signos mímicos que conferem uma certa visualidade às palavras e alteram ou completam o seu significado, dando origem a um presumível sistema de signos visíveis.

O destinatário do produto cinematográfico está também habituado a “ler” visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma coletividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença ótica dos seus hábitos e dos seus atos. (Pasolini, 1982: 138)

Então, a linguagem cinematográfica assemelha-se à forma como comunicamos naturalmente porque reproduz a realidade em que nos inserimos. Para Pasolini, o cinema é a “língua escrita da realidade”<sup>16</sup> e a ação por ele representada é a primeira e principal linguagem do ser humano que inclui os signos mímicos, os comportamentos e os costumes. “A vida toda no conjunto das suas ações é um cinema natural e vivo: nisso é linguisticamente o equivalente da língua oral, no seu momento natural ou biológico” (1982: 167).

Ora, se a ação é a primeira linguagem do ser humano, a língua escrita e falada consiste na sua assimilação e serve como seu complemento. Apesar disso, a autonomia da língua escrita-falada face ao agir é possível por via da poesia, que é quando a língua tem um propósito puramente expressivo. Deste modo, a poesia torna-se também ela um modo de ação, pois proporciona ao seu leitor ou ouvinte uma nova convenção linguística, dando origem a um novo mundo audiovisual liberto dos constrangimentos da reprodução exclusiva da realidade.

De igual modo, as unidades mínimas do cinema são os objetos, as formas e os atos reais que constituem o plano. Por sua vez, a passagem de planos num filme ocorre de forma sucessiva, isto é, num continuum visual que resulta da montagem e que conseqüentemente cria o ritmo da sequência de imagens. Deste modo, a comunicação cinematográfica é essencialmente visual porque recorre a um património comum de imagens significantes, a que Pasolini (1982) chama de “im-signos”. Dentro dos “im-signos” distinguem-se dois tipos de imagens: as imagens de natureza objetiva resgatadas da realidade e as imagens de natureza subjetiva provenientes do inconsciente, da memória e dos sonhos.

Nas imagens de natureza objetiva, os objetos assumem o papel de símbolos cinematográficos porque adquirem uma importância considerável como elementos pré-gramaticais da linguagem do cinema. São, digamos assim, a unidade base das imagens concretas, pois são uma referência do mundo real que todos conhecemos, para além disso a forma e a constituição dos objetos é inalterável logo imediatamente reconhecível por todos nós. Não obstante, os significados dos objetos estão constrangidos às situações em que se

---

<sup>16</sup> Expressão utilizada pelo autor como título de ensaio em 1966, onde o mesmo determina e equipara a gramática cinematográfica à língua escrita-falada.

inserem e é da competência do realizador contextualizá-los, isto é, criar uma história para o objeto em causa.

As imagens de natureza subjetiva derivadas dos sonhos e da memória são tendencialmente irracionais, conferindo ao cinema uma fisicalidade onírica e uma grande capacidade expressiva em que o fantástico ganha finalmente vida. “Quando recordamos, projetamos por dentro da cabeça, as breves, entrecortadas, tortuosas ou lúcidas sequências de um filme” (1982: 167). São as imagens do inconsciente que aproximam o cinema da linguagem poética, o mundo poético surge no ecrã graças às escolhas do realizador e ao significado pessoal e subjetivo que este confere às imagens selecionadas. Ou seja, o realizador, enquanto autor de cinema, retira do caos da realidade o “im-signo”, para depois o categorizar consoante a sua natureza e, por fim, transforma o seu significado acrescentando a sua interpretação sobre o mesmo. Enquanto o poeta parte do abstrato e subjetivo para referenciar o objetivo e o concreto, o cineasta parte da realidade para chegar ao imaginário.

Assim, ao contrário do poeta cuja ação criativa é essencialmente estética, uma vez que o significado das palavras já está estabelecido e pode ser consultado nos dicionários, a função do realizador enquanto autor abrange não só a invenção estética como também, e em primeiro lugar, a linguística. Isto porque, no cinema não se trabalha com uma língua escrita sujeita a consulta, mas sim com uma linguagem que não possui uma gramática absoluta aplicável a todos os filmes. Cada realizador cria o seu próprio estilo e “im-signos” e cada filme é um espelho do seu tempo e da vivência tanto física como psicológica do seu autor. Logo, as imagens no cinema são de dupla natureza: conciliam o objetivo e o subjetivo, a realidade e o imaginário, o concreto e o abstrato. E, por isso, a construção da imagem cinematográfica segue uma linha poética visto que o cinema ao concretizar o irreal adquire um caráter profundamente metafórico (Pasolini, 1982).

Isto é, o sentido onírico do filme tem um papel fundamental na aproximação entre o cinema e a poesia, visto que é através dele que são criadas metáforas de enunciação e não apenas metáforas visuais. As metáforas de enunciação são conseguidas por via da montagem e da subjetiva indireta livre que possibilitam a criação de uma linguagem estilística característica de cada realizador. Na literatura, o discurso indireto livre mantém um elo entre

o narrador e a personagem em que a fala de ambos se confunde. No cinema, a subjetiva indireta livre parte do mesmo conceito, só que é conseguida através do estilo e não através da linguística, ou seja, “implica uma metáfora subjetiva contida dentro do próprio texto filmico” (Brayner, 2008: 47). Para que o espectador consiga entender o significado da metáfora enunciativa tem de recorrer à sua consciência imaginativa o que significa que o processo de compreensão da representação cinematográfica é equiparável ao da imaginação mental durante a leitura do poema.

Em “Cinema de Poesia” são nos dados três exemplos de cineastas que aplicam nas suas obras cinematográficas a câmara subjetiva indireta livre, são eles: Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard. Estes realizadores contribuíram para o surgimento do cinema moderno e os seus filmes glorificam a imagem-tempo e a cristalização da imagem virtual, da indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Um dos exemplos que Pasolini utiliza para comprovar a sua teoria é o “Il deserto rosso” (1964) de Michelangelo Antonioni. Neste filme, a câmara assume uma posição subjetiva indireta livre, quer isto dizer que a câmara nos revela uma perspectiva da história que não corresponde à da protagonista. É como se observássemos em simultâneo duas versões diferentes da mesma história: a do realizador, narrada pela câmara; e a da Giuliana, uma jovem mãe que sofre de distúrbios mentais e que recentemente esteve internada numa clínica.

Durante o visionamento do filme constatamos que as cores representadas não são naturais, as suas tonalidades foram alteradas para salientar o ambiente industrial onde a história se desenrola, um ambiente sujo e enfumado onde o céu é sempre cinza e nunca azul. Para além disso, vão surgindo objetos desfocados que nos indicam que Giuliana tem uma visão distorcida da realidade, chegando mesmo a assistir ao desvanecer das restantes personagens numa neblina perto do mar. Todos estes elementos e acontecimentos ao longo do filme contribuem para a persistente sensação de alienação e de solidão no espectador, especialmente, nos planos em que vemos Giuliana de costas a olhar para espaços vazios. Nestes planos subjetivos, o espectador é levado a ver o que a protagonista vê e o que surge à sua frente está desfocado. O que nos leva a crer que Giuliana não vê com nitidez ou não sabe o que vê, sendo esta a forma de a câmara aludir ao seu estado psicológico e de fazer sentir no espectador o que é sentido pela protagonista.

Segundo Pier Paolo Pasolini, em o “Il deserto rosso” Antonioni “pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos seus olhos, porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo” (1982: 147). Nesta obra cinematográfica, a câmara fala com o espetador através das cores, da distância entre si e os atores e de elementos desfocados. A partir da câmara é criada uma linguagem poética bastante distinta e crucial para o entendimento da história e da sua protagonista, é através da câmara de filmar que o mundo real é distorcido e questionado. No fim do filme, Giuliana confessa de frente para a câmara como se estivesse a ser encurralada pela mesma no canto da parede: “Há algo de terrível na realidade e não sei o que é. Ninguém me diz” (Antonioni, 1964, 01:48:35). O terrível na realidade para Giuliana é não saber identificá-la e não querer permanecer nela, é isso que a câmara nos demonstra ao distinguir quando vemos Giuliana sob a perspectiva do realizador e quando a vemos sob a sua própria perspectiva.

Inspirada na poesia, a teoria de Pasolini pretende instituir uma maior liberdade narrativa dentro do texto fílmico. A poesia que é ao mesmo tempo irracional, concreta e sobretudo forma de expressão individual preza a liberdade criativa do autor. A distinção da linguagem poética em relação à linguagem quotidiana deve-se ao estilo, ao uso de procedimentos expressivos e estilísticos que possibilitam a superação da linguagem na sua função como instrumento comunicativo, pois “o estilo opera uma ênfase no código linguístico, elevando a expectativa dos limites expressivos do discurso” (Brayner, 2008: 62). Posto isto, é o estilo que abre o caminho para um novo sentido das coisas e da própria linguagem, possibilitando também o reconhecimento do autor, da sua individualidade e do caráter subjetivo dos objetos, das formas e dos atos reais.

Ao ler a poesia reunida em *Obra Breve* (2017) de Fiama Hasse Pais Brandão deparamo-nos com uma insistente predominância e desenvolvimento do tema da Natureza e a sua relação com a escrita. Para a poetisa a ligação entre a escrita e a Natureza é inegável, sendo a escrita sua dependente: o que poderá ser mais real do que a própria Natureza, de onde tudo nasce e se inspira?

Toda a matéria natural  
é semelhante ao papel, pois só nos primeiros tempos

da escrita este era temido, vindo da Arábia,  
pela sua fragilidade. Então era a madeira  
que comunicava a sua textura à realidade  
dos objetos diversos. Nem os castanheiros  
nem as olaias são já naturalmente de madeira. (2017: 297)

Neste excerto do poema “16”, as coisas da Natureza assemelham-se ao papel na sua fragilidade, a “matéria natural” e a escrita comunicam porque a escrita materializa a realidade ao inscrever os “objetos diversos” no papel, antigamente na madeira. As árvores que estão na origem do papel e da madeira são “matéria natural”, escrevemos sobre elas temática e literalmente. Por causa da escrita “nem os castanheiros nem as olaias são já naturalmente de madeira”, a sua composição foi alterada, no papel os castanheiros e as olaias transformam-se visto que incorporam uma outra realidade livre e abstrata. Assim, a Natureza enquanto expoente máximo da realidade é íntima aos textos poéticos de Fiama, que faz da realidade elusiva, como consta no poema “12”: “Se o não posso sondar não é porque / não seja real, mas porque ao ser real / o descrevo hermeticamente” (2017: 293).

O que Pasolini pretende é transpor da poesia a capacidade de produzir novos significados e não evocar apenas a realidade, ambicionando poetizar a linguagem cinematográfica, desprendê-la da sua tendência mimética e objetiva como a mais realista das artes. Tal como Deleuze, Pasolini reconhece a natureza dupla da imagem cinematográfica, que dentro de si tem como indissociáveis o sentido real e o sentido onírico. À semelhança das imagens poéticas, as imagens cinematográficas são capazes de se libertar das suas convenções habituais, adquirindo um significado mais extenso e complexo, tornando-se imagens mais amplas e abrangentes.

O cinema faz-nos ver a realidade, transformando-a. Cada filme é um mundo individual, subjetivo, um desvio da objetividade das coisas, do concretismo absoluto e da existência de apenas um significado. No cinema, tal como na poesia, a evidência das coisas é explorada e questionada e a fronteira entre o real e o irreal confunde-se. A imaginação ganha terreno porque se torna indispensável para a compreensão do real ou dos possíveis reais que nos são apresentados sob a forma de filme e de poema. Assim, o cinema e a poesia partilham semelhanças inegáveis e a influência entre ambos é mútua, no entanto não se extinguem, o filme não aniquila o poema.

#### 4.4 A memória como vínculo do fluxo de imagens na poesia

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz! (Martelo, 2006b: 49)

O poeta Herberto Helder, acima citado, identifica e desenvolve de forma consistente a relação entre o cinema e a poesia, dando especial atenção à ligação intrínseca entre a imagem e a memória. Em “(imagem)” de *Photomaton & vox* (2006), afirma que o poema expressa a existência e que “a poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo” (2006: 137). A poesia está para Herberto Helder como o cinema está para Pier Paolo Pasolini: a língua escrita e falada (no caso de Helder a escrita) é entendida como uma ferramenta indispensável para a compreensão da experiência, ou melhor, da ação.

Segundo Helder, é a linguagem que permite que a experiência se vá tornando real, ou, pelas palavras de Pasolini, a ação enquanto nossa primeira e principal linguagem é melhor compreendida através da língua escrita e falada. Deste modo, é por via da escrita que chegamos à imagem do mundo, “a escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)” (Helder, 2006: 138). Além disso, o poeta português aproxima o visionamento de um filme à leitura de um poema devido ao entendimento que tem do cinema como “uma experiência de escrita à qual corresponde um processo equivalente de leitura, pois também o leitor é levado a avançar de imagem em imagem, através de ‘aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades’” (Martelo, 2016b: 37-38).

O poema que sucede “(imagem)” é “(memória, montagem)”, um dos textos dentro do contexto português que melhor evidencia a relação de proximidade entre o funcionamento da imagem poética e da imagem cinematográfica. Nele, Helder define a poesia como uma espécie de cinema de palavras, logo “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos” (2006: 139). E a menção de outros poetas como

Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, juntamente com os cineastas Jean-Luc Godard e Orson Welles que fazem uso de um tipo de montagem cuja experiência do tempo não é cronológica fundamentam a capacidade de irradiação das imagens poéticas que Helder tanto valoriza (Martelo, 2016b).

“(memória, montagem)” encontra-se dividido em duas partes, a primeira: define o que é um poema, enfatizando o papel da memória na construção das imagens poéticas; estabelece uma relação entre memória e montagem; e compara a montagem poética e a montagem cinematográfica tipicamente moderna. Por fim, a segunda parte do texto determina quais as características do poema que permitem um funcionamento similar entre as imagens poéticas e as imagens fílmicas.

Para a pergunta: o que é um poema? Herberto Helder dá várias hipóteses, um poema é: um animal (nasce livre e sem destino); um quadro (mágico, cheio de emoção e de reminiscências); um colar de pérolas (“circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza autónoma de bicho”) (2006: 139); e uma droga (que intensifica as sensações do corpo). Assim sendo, “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (2006: 139). Cada poeta cria a sua própria casa, o seu mundo particular, por consequência os poemas assumem o papel de “casas”, de “portas”, de “janelas” para outras realidades das quais estamos sempre a entrar e a sair. Os poemas representam os “contrários” do mundo real e “ nenhuns contrários vão morrer à guerra, partem e voltam” (2006: 139). Esse ir e voltar do poema é possível através da memória:

Eu penso que a memória entra pelos olhos.  
Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro.  
Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos.  
O poema gera uma vida nesses pontos tocados. (2006: 139)

A memória é visualizável, ela entra-nos pelos olhos adentro efetivando um vínculo no fluxo das imagens poéticas que nos surgem por associação mental. Segundo o poeta e ensaísta do Romantismo Samuel Taylor Coleridge, as “partes inflamáveis nas paisagens” suportam a lei geral da associação pois seja qual for a razão que nos levou a memorizar parte da paisagem é essa mesma parte que nos leva à sua representação total, daí ser “inflamável”

(Frias, 2019). Por isso, as “partes inflamáveis” constituem imagens emotivas reproduzidas na imaginação do leitor ou do ouvinte, que ganham um sentido narrativo através da montagem engendrada pelo poeta. Herberto Helder entende ainda a memória como o fluxo de imagens na poesia, visto que é a memória que garante a presença do imaginário e a sua consolidação com o presente. O que significa que à semelhança da imagem-tempo no cinema, a imagem poética conclui em si a imagem atual e a sua imagem virtual, a metáfora e a comparação criam o ponto de indistinção entre o real e o imaginário (Martelo, 2016a). Tanto a imagem cinematográfica como a imagem poética pretendem captar o imaterializável da memória e do imaginário.

Portanto, existe uma correlação entre a memória e a imaginação, a memória enquanto processo de percepção sensorial dos objetos e dos acontecimentos é responsável pela produção de imagens na nossa mente. A imaginação é um depósito, é o sítio onde as imagens se tornam livres dos constrangimentos da realidade de onde foram colhidas (Frias, 2019). “Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo inesgotável” (Helder, 2006: 141). Similarmente, Fiama Hasse Pais Brandão reconhece a importância da memória na visualidade da poesia e, no poema “11” de “Área Branca” sente que a memória é “superficial e retém a face / plena e visionária das coisas / na sua autonomia sublime.” (2017: 292). A memória está na base de formação das imagens poéticas, nós construímos uma referência mental das coisas através dela, como podemos verificar neste excerto do poema “8”:

As referências deste verso que adere à retina  
são as coisas, que puderam tornar-se  
milimétricas e, sem perder a sua emoção  
que as leva até ao desgosto e à agonia,  
transformaram-se em sílabas e atingiram  
o seu mínimo desespero. Foi uma árvore,  
uma leve bétula, que ao comprimir-se  
aderiu ao interior da sua palavra,  
e mesmo que goethe tivesse sonhado  
soltá-la e deixá-la adejar nas quintilhas,  
já todos os côncavos no interior  
das sílabas alemãs onde se abrigavam  
ninhas, ramos em forma de forquilha,  
folhas revestidas de purpurina  
e crianças fúnebres, desde jogos  
ancestrais, tinham de tal modo sido

sombreados pelas palavras, que os versos,  
quase solitários no universo,  
formavam uma estranha Natureza  
contemporânea. Tive de pegar  
com os dedos hesitantes na película,  
vendo as descrições ulceradas.  
E, a partir dos recantos, soerguer  
para cada palavra o seu grosso tule.  
Podia ter sido banal esta forma  
De desnudar todas as coisas. (2017: 287)

As coisas referenciadas no poema ficam visíveis na nossa mente quando as imaginamos, o verso “adere à retina” por intermédio da memória. No processo de construção do poema, as coisas são submetidas a uma espécie de *zoom in*, tornam-se milimétricas porque passam a ser compostas pelas sílabas que formam as palavras. As coisas são comprimidas em palavras através da memória, e a “leve bétula” ao aderir “ao interior da sua palavra” cabe no texto e de sofrimento diminuto desespera a quantidade que uma palavra pode desesperar: a quantidade que o poeta deixar. Ou seja, as coisas advêm da Natureza e o poema é responsável pela sua passagem do estado concreto para o estado abstrato, deste modo a palavra transforma-se em imagem porque temos memória do concreto.

Nem Goethe conseguiria libertar a “bétula” da sua própria palavra porque todas as suas partes côncavas onde se abrigavam todas as coisas da Natureza foram “sombreadas pelas palavras”. A memória que temos das coisas reveste as imagens que construímos quando lemos os versos, dando origem a “uma estranha Natureza contemporânea”, uma realidade alternativa que isola os versos no universo. Um universo só nosso pois a memória que temos das coisas não é total e objetiva, o que leva a que a nossa imaginação guiada pelo poema vá construindo as suas próprias imagens. Segundo Helder, “o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fábula última de uma espécie de montagem planetária” (2006: 141-142).

Por consequência, a poetisa de seguida diz ter “de pegar com os dedos hesitantes na película, vendo as descrições ulceradas”, dado que o universo imaginário criado por si precisa de ser reparado para que os seus versos tenham o efeito pretendido na imaginação do leitor ou do ouvinte. A autora encara “o texto como película permissiva sobre as coisas. A palavra, como uma das consciências balsâmicas que apascentam a infância, a Idade

Clássica, os requiems.”<sup>17</sup> Ou seja, as palavras suavizam e guiam-nos durante a infância, educam-nos através dos textos clássicos e consolam-nos nos requiems.

Fiama Hasse Pais Brandão, ao ver as descrições da Natureza corrompidas como úlceras na pele, levanta um pouco as extremidades do “grosso tule” que reveste cada uma das palavras, como se as quisesse deixar respirar um pouco equilibrando a sua representação na mente de quem imagina as suas palavras. Apesar de grosso, o tule é um tecido transparente, isto quer dizer que por muito grosso que seja o tule que reveste a palavra deve existir sempre algum trespassar de informação sobre a coisa que a palavra representa. A grossura do tule ditada pela poetisa serve para dizer a verdade sobre as coisas, “desnudar todas as coisas” inclusive a vertente livre e criadora da Natureza (que é notória nas suas imagens poéticas). Desde os seus primeiros poemas que Fiama Hasse Pais Brandão declara que a “a sílaba é uma pedra álgida / sobre o equilíbrio dos olhos” e “as palavras são densas de sangue / e despem objetos”.<sup>18</sup> As sílabas causam uma sensação de frio sobre o equilíbrio dos olhos, desequilibrando-os e confundindo a sua visão das coisas. Por sua vez, as palavras estão vivas e desmistificam os objetos, despindo-os do seu contexto habitual e genérico.

O poema “55” confirma a enorme influência da Natureza no imaginário da autora, que memoriza até a mais minúsculas das plantas para ter mais uma espécie com que sonhar. Constituído por seis nonas, o poema contrapõe o campo à cidade, favorecendo claramente o campo.

Penso a minha vida  
no âmago das imagens.  
Nas esferas dos jacarandás  
que borbotam de flores e folhas.  
Nesse alpendre de buganvília.  
Crio o hábito de possuir  
os elementos naturais que vão  
comigo para as jornadas  
interiores através das ruas.

Estas flores que florescem  
simultaneamente na primavera  
e se acumulam nos parques  
cativam-me. Somo-as a todas

---

<sup>17</sup> (2017: 171) “Texto ao encontro do texto” de “Era” (1974)

<sup>18</sup> (2017: 15) “Grafia I” de “Morfismos” (1961)

as outras com que sonho.  
As vivências que guardo  
ciosamente para ampliar  
as minhas visões. Rosinhas  
claras e minúsculas nas sebes.

Nas avenidas despovoadas  
de visões vegetais sinto-me  
desesperada a olhar as paredes  
de cimento lívido. Pracetas  
onde estala o granito. Prédios  
em que o alumínio fulge. Só  
no íntimo das memórias trago  
a consolação. Fragâncias e adejos  
das pétalas com que me extasiei. (Brandão, 2017: 349)

Fiama pensa a vida na parte mais interior das imagens. Quando passeia pelas ruas recolhe imagens da Natureza ao memorizar “elementos naturais” como as árvores e os arbustos que brotam flores de cores e feitios variados. É assim que a poetisa desenvolve o hábito de colher da Natureza que tanto a inspira para “semear” no seu imaginário, as suas “jornadas interiores”. Num perpétuo adicionar, Fiama guarda cuidadosamente as suas vivências para “ampliar as suas visões”, melhor dizendo, formar as suas imagens poéticas. Aquando na cidade, a poetisa sente-se desencantada sem as tão belas e inspiradoras visões viçosas, consolando-se no “íntimo das memórias” que guardou e que a acompanham para todo o lado.

Mudo a cena para me alegrar  
com a vida das curvas dos ramos  
entre a frieza urbana. Talvez  
eu verseje por esta razão.  
A mudança dos dados e dos  
factos através do quotidiano  
recente. Aquilo que faz  
perturbar-se. A nesga da memória  
vital. A minha resistência

à morte do pensamento.  
A resistência à entrada  
no mundo que surgiu depois  
da minha nascença entre  
dons naturais. A primeira  
nascença sobre a terra, areia,  
cinzas. Materiais fortes que duram  
nos leitos da Natureza. A vista  
do princípio do meu conhecimento

poisa sobre um amálgama verde,  
verde. Os nomes por que se repartiu  
a bela verdura. Esse léxico  
que possuo permanentemente  
para ter acesso ao fio áspero  
que liga pela verosimilhança  
casas, ruas, monumentos,  
barbacãs. Fio solto, do alto  
para a sofreguidão do fosso. (2017: 349-350)

As imagens recolhidas pela poetisa permitem que “mude de cena” com grande facilidade, como se a realidade fosse um cenário passível de ser alterado mentalmente como nos filmes ou no teatro. Fiama suporta a realidade urbana refugiando-se na memória que tem da Natureza, talvez seja isso que a faz poetar. A autora procura uma “nesga da memória vital” e resiste “à morte do pensamento” pois o “princípio do seu conhecimento poisa sobre um amálgama verde, verde.” Ora, amálgama é um processo morfológico que possibilita a formação de novas palavras através da fusão de unidades lexicais provenientes de outras duas ou mais palavras (Porto Editora, s.d.). Nesse caso, o processo de formação de novas palavras/imagens de Fiama é verde, muitíssimo verde. O léxico de que dispõe funciona como um “fio” que a salva da “sofreguidão do fosso” que é a vida mundana na cidade. Na poesia de Fiama, a ponte entre o real e o imaginário é conseguida através da memória que tem da Natureza, o primeiro mundo a ter nascido e o preferido da poetisa.

Regressando a “(memória, montagem)”, onde os poemas podem ser compreendidos como filmes e o tempo e o espaço configuram elementos indissociáveis e essenciais na expressividade das imagens poéticas visto que “a linguagem tem em si mesma o poder de se converter em imagem, de devir de volume no espaço e no tempo” (Miranda, 2019: 180).

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espetáculo. (Helder, 2015: 141)

O entendimento do espaço como metáfora do tempo espelha a preeminência do tempo no processo de conceção das imagens poéticas, uma característica típica da tradição

moderna em que a poesia é tida como uma arte de imagens. O que nos leva de novo à imagem-tempo de Deleuze, um gênero de imagem cinematográfica que inverte a dependência do tempo face ao movimento, ou seja, a manifestação do tempo não se deve a alterações no espaço, o movimento é que deriva do tempo. Por consequência, a noção de montagem cinematográfica modifica-se, a sua complexidade aumenta porque já não segue um imperativo sequencial para expressar um tempo cronológico.

A dimensão narrativa não implica uma sequencialidade, cada imagem é tida como um instante articulado numa sequência ilógica, pois o valor individual de cada imagem é suficiente para formular um pensamento, por isso, “o que se narra é a ressurreição do instante”. Para além do mais, a imagem-tempo confina dentro de si a montagem de duas imagens: a atual e a virtual. O que significa que dentro de uma só imagem cabe o real e o irreal originando a sua indistinção que, tal como a imagem poética, “faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo”. A montagem interna deste tipo de imagem dificulta o reconhecimento do começo e do fim das imagens, a imagem poética surge já em composição, isto é, não é dada de uma só vez a não ser que a cada palavra corresponda uma imagem (Miranda, 2019).

Herberto Helder afirma ainda que as “metáforas são linhas de montagem narrativa”, quer isto dizer que a metáfora é um dos processos de montagem aplicáveis no poema, pois é a metáfora que estabelece o percurso da imagem (“o decurso da alegoria”), originando “o espetáculo”, ou seja, o encadeamento da imagem atual com a imagem virtual. Isto porque, o processo interpretativo da metáfora pressupõe o entendimento de um novo sentido da palavra consoante o contexto em que se insere. O seu processo de formação “implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia” (Mendes, 2010: para. 2).

Referindo-se ao poema, Helder declara que “o filme projeta-se em nós, os projetores” (2006: 142); aqueles que produzem as imagens poéticas visto que a leitura das palavras mostra imagens que são projetadas na nossa mente graças à memória que guardamos das coisas e à nossa imaginação. Portanto, os poemas são feitos de uma multiplicidade e de uma

simultaneidade de imagens que surgem a partir das palavras. Os nomes evocam imagens que vemos claramente, “os substantivos não são palavras”, são antes objetos soltos e, por sua vez, são os adjetivos que relacionam os tais objetos representados por nomes no espaço (2006: 142). Ao passo que a pontuação funciona como uma “caixa de velocidades”, ou seja, estabelece o ritmo das imagens e assinala metaforicamente o tempo no espaço (2006: 143). Assim sendo, a pontuação instaura ruturas no tempo criando um ritmo, assinala paragens sob a forma de cesuras e ajuda a estabelecer um sentido (Miranda, 2019).

No poema “17”, Fiama Hasse Pais Brandão para além de fazer uso das metáforas, recorre também às comparações para criar imagens e estabelecer uma ligação entre elas. Este poema divide-se em duas estrofes, sendo a primeira estrofe muito mais extensa do que a última, no entanto, para facilitar a compreensão dos conceitos e a interpretação do texto o mesmo foi repartido em cinco partes, respeitando apenas a divisão da última estrofe.

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. (2017: 298)

O poema começa com uma comparação que serve para a poeta se equiparar a um animal quando escreve. Esta comparação introduzida pela conjunção “como” assegura a função de uma metáfora porque cria um encadeamento de imagens, fazendo a ligação entre duas imagens distintas formando uma outra. O poema “(memória, montagem)” de Herberto Helder tem um início bastante idêntico, porém Helder utiliza uma metáfora para comparar o animal ao poema e não a si mesmo: “O poema é um animal; / nenhum poema se destina ao leitor” (2006: 138)<sup>19</sup>. A autora diz-se menos perfeita do que um animal, “com menor perfeição alucinatória”, por não ter a mesma capacidade sensorial a sua escrita é insatisfatória.

---

<sup>19</sup> Com estes versos, Herberto Helder defende o lado selvagem e livre do poema, o poema à semelhança de um animal não pode ser domado, a sua existência é superior e sem o intuito de agradar alguém. Deve-se deixar ser o poema, como devemos deixar estar um animal no seu habitat natural.

Quando passamos para o verso seguinte “Não sei imprimir as três linhas” estamos perante um *enjambement*, visto que a imagem que temos deste verso são de três linhas distintas que só no verso seguinte se unem e formam o pé de uma gaivota. O mesmo sucede com a descrição da pata dos felinos, esta imagem começa no verso anterior com a palavra “pomos” que quando é lida individualmente pouco ou nada tem a ver com a descrição de uma pata de um animal. A autora compara as pegadas dos animais às suas próprias pegadas, feitas pela escrita e por escrever de forma rudimentar martiriza-se e prevê deixar de o fazer.

Assim, a poeta convoca várias imagens completamente distintas e reais alternando-as num ambiente onírico, como se ela própria fosse um animal que deixa marcado no solo a sua escrita com as suas mãos e caneta. Fiama estabelece a relação entre a imagem atual que corresponde à sua insatisfação com a sua escrita e a imagem virtual que corresponde à imaginação, que nos leva à memória que temos dos animais que menciona.

Depois de tantos séculos posso afirmar  
que a escrita é uma escravidão dura.  
Sei que é inútil e desumano mover as mãos  
assim. Nem estou convicta de que seja digno  
escrever desta maneira; é uma manufactura triste,  
quando as mãos podiam apenas escarvar  
na terra ou no corpo. Podem ficar as palavras  
somente na fita magnética como nas cabeças loiras. (2017: 298-299)

Nesta parte do poema, Fiama está desagradada com a evolução da escrita, a prática da escrita é para si exigente e maçadora. A seu ver, as mãos podiam escavar superficialmente a terra ou o corpo em vez do papel, e a função de registo da escrita passaria para a “fita magnética”, a fita que compõe as cassetes de gravação.<sup>20</sup> Mais uma vez, nestes últimos três versos é possível verificar a utilização de *enjambements* na justaposição de imagens, que só se completam com a leitura do verso seguinte. A fita, ao tocar nas cabeças do leitor, torna a gravação audível ou visível, desta forma o registo de informação deixaria de ser feito pela escrita e o ato de escrever seria encarado de outra forma, a escrita tornar-se-ia livre. A comparação entre as “cabeças loiras” e a “fita magnética” remete para a ocupação de espaço

---

<sup>20</sup> No poema “36” Fiama Hasse Pais Brandão faz referência às fitas magnéticas quando verseja: “A ouvir o magnetofone onde os ralos / crocitam. Sei que o erro das imagens / é a verdade da realidade.” O magnetofone é o gravador que lê as fitas magnéticas, é ele que reproduz o “crocitar” das aves. Um aparelho reprodutor da realidade que estraga as imagens com a sua verdade, a reprodução exata da realidade não é enriquecedora pelo menos na perspetiva poética da autora. (2017: 326).

desnecessária que as palavras ocupam na escrita e na nossa mente, portanto o problema está na forma como escrevemos e visualizamos as palavras.

Nada na infância nos deveria obrigar  
a traçar as patas dos roedores repelentes  
que são letras. O som da boca deve escrever-se  
no écran, com a nova razão da nova máquina  
da realidade. Na areia, porém, ou no mosaico molhado  
terei de aperfeiçoar a minha pegada. Aproximar  
dela a mão até alcançar a harmonia do trilho  
do escaravelho. Uma feira de montículos  
e ranhuras até ao infinito que para ele é o mar. (2017: 299)

Fiama continua a manifestar a sua revolta com a ditadura da escrita que persiste na nossa sociedade desde a mais tenra idade, na infância obrigam-nos a treinar a caligrafia quando aprendemos a ler e a escrever. E ensinam-nos uma caligrafia cheia de serifas, pouco simples e que pode ser desmotivante. O verso “a traçar as patas dos roedores repelentes” convoca uma imagem pouco agradável, não muito comum e pouco esclarecedora quando lida individualmente. Só no verso seguinte é que nos é dito a que se refere essa imagem, ocorre de novo um *enjambement*, mas desta vez conjugado com uma metáfora, conferindo planos distintos e privilegiando a imagem.

É, então, que a autora diz onde se deve escrever “o som da boca”, ou seja, as palavras. Estas devem ser visualizadas mentalmente como se as víssemos no ecrã de cinema, não devemos imaginar as letras que as constituem, mas sim as imagens que elas evocam. Podemos até entender que Fiama H. P. Brandão sugere a adaptação cinematográfica como solução para o problema da caligrafia, conferindo uma outra visibilidade e importância à escrita.

Logo depois, a poetisa leva-nos de novo para a Natureza, pois acredita que é através das suas experiências na Natureza que pode aperfeiçoar a sua escrita, deixando a sua pegada como os outros animais. Segundo o *Dicionário de los símbolos* (1969) de Chevalier e Gheerbrandt, o escaravelho é tido como um amuleto representante do sol e é símbolo da ressurreição. É esse o caminho que Fiama deseja para a escrita, uma nova vida em que a sua poesia possa crescer até ao mar, o mesmo será dizer “até ao infinito”.

Há quantos séculos os seres humanos me aprisionaram no mito da caligrafia. Como tem sido penoso esse gesto, há tanto tempo, e só eu o renego, porque sinto a opressão com que alguém o tornou mais nobre do que a minha fala ou a minha visão, únicas propensões inatas. Prefiro aprender pormenorizadamente a conservar uma impressão digital. Há um pensamento abstracto e maquinal que decora a História com inteligência mecânica, e por isso é supérfluo escrever. Só alguns raros escribas, como os desenhadores de máquinas, seriam necessários. E poderia descansar a cabeça no regaço da lama. (2017: 299)

Nesta parte do poema, a autora “renega” o “mito da caligrafia” porque acredita que a caligrafia retira a visualidade da palavra, diminuindo-a às letras que a constituem e não à imagem que procura evocar. A sua fala e visão são inatas, ao contrário da sua caligrafia que foi condicionada e, isso, traduz-se na sua capacidade de escrever.

A autora quer libertar a visualidade das palavras oprimidas pela caligrafia, por esse motivo prefere aprender com detalhe, viver a sua escrita livre na natureza e não por meio dos seus dedos. Inclusive, diz que agora “é supérfluo escrever” pois disponibilizamos de tecnologia que “decora a História”, ou seja, as cassetes de gravação. Desta forma, será apenas preciso que poucas pessoas escrevam, podendo a poetisa encontrar a sua tranquilidade na Natureza (no regaço da lama).

Ensinaria à infância a gravar  
no pó de talco a palma das mãos e a considerar as palavras  
modulações da voz pura, sem a mancha embaciada  
compacta que paira diante dos olhos sempre  
que se fala. A mancha que se desloca no raio de visão  
e desbota qualquer imagem como a chama de uma vela  
com a fuligem constante a torná-la opaca. (2017: 299)

Na sua última estrofe, Fiama Hasse Pais Brandão idealiza uma infância livre da caligrafia, em que as crianças seriam ensinadas a deixar as suas pegadas no “pó de talco” como a gaivota e os felinos descritos no início do poema. Por conseguinte, conseguiríamos visualizar as palavras, uma vez que seríamos ensinados desde cedo a considerá-las “modulações da voz pura”, ou seja, as palavras seriam uma melodia e diante dos nossos olhos surgiriam as imagens. A caligrafia é a “mancha embaciada” que nos impede de visualizar a imagem mental, ela mancha a imagem poética, torna-a pouco nítida porque não

a deixa ser instantânea. As palavras devem garantir a transmissão de informação no seu estado puro, não corrompido pela caligrafia. Na última frase do poema, temos uma comparação conjugada com outro *enjambement* que faz a montagem entre a mancha da caligrafia e a mancha densa e negra da chama de uma vela.

Para além do mito da caligrafia, o desagrado de Fiama com a percepção da palavra e da sua respetiva imagem, que acredita perder-se com o decorrer da vida, é também mencionado e descrito no seguinte excerto do poema “12”:

Estou a definir a infância  
como a infância da filosofia,  
quando 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,  
significativo e, depois, mutável. A maturidade,  
como 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. (2017: 293)

Nestes versos, a vida humana é repartida em três períodos: a infância, a juventude e a maturidade. A separação de cada período é feita através de comparações que identificam a forma como entendemos e olhamos as palavras ao longo da vida. Na infância, “os nomes estão em paz com todas as coisas imaginadas”, a cada palavra facilmente fazemos corresponder uma imagem, reina a simplicidade no entendimento das palavras. Durante a juventude, as palavras afastam-se das suas respetivas imagens pois os seus significados tornam-se mutáveis, o que leva a uma maior complexidade interpretativa da palavra e a uma menor visibilidade das imagens. Por fim, a maturidade é definida como a “sufocação dos significados”, a cada palavra é possível associar uma enchente de imagens que nos fazem dispersar na ignorância “até à atrocidade de ouvir rãs não sabendo o que são”. Este percurso não é o da poetisa pois ela crê na Natureza que infesta o seu imaginário, “toda a figura verde-terra que bóia no tanque insondável.” O que significa que a poetisa, por ainda estar ligada

aos elementos da Natureza, mantém a equivalente visibilidade entre uma palavra e uma imagem, uma forma de pensar particular da infância.

A imagem poética de Fiama Hasse Pais Brandão no poema “17” assemelha-se à imagem-tempo de Deleuze, não só graças à metáfora e à comparação assim como ao *enjambement*, presente na maioria dos versos. Estas técnicas de montagem poética permitem a consolidação das imagens atuais (as alusões à natureza e à função da escrita na nossa sociedade) com as imagens virtuais (as memórias de infância e o fim do mito da caligrafia como Fiama tanto desejou neste poema). A multiplicidade de imagens presente no poema deve-se à preocupação da poetisa em convocar imagens de forma instantânea. O seu poema consagra uma nova forma de pensar a imagem poética aproximando-a da imagem cinematográfica, pois devemos ver as imagens das palavras e não as letras com que as redigimos. Fiama concede-nos uma poesia de sensações, muitíssimo detalhada e que nos faz indagar. Assim sendo, a imagem poética é uma imagem projetada nas nossas mentes, num cinema mental que testa os limites do real e do imaginário. E o poema é um regime de significados infundável e subjetivo, que tal como o cinema moderno tem como derradeiro objetivo fazer pensar.

## Conclusão

A construção e montagem da imagem cinematográfica assemelha-se à construção e montagem da imagem poética em vários aspetos: apesar de serem imagens de campos necessariamente diferentes, as imagens estudadas aproximam-se, por ambas serem de tradição moderna, permitindo alguma congruência no seu “pensar” e no seu “fazer”.

Na perspectiva deleuziana do cinema moderno, a origem da imagem cinematográfica como produto final resulta da montagem interna e subjacente de uma imagem atual (presente, objetiva e referente ao real) com uma imagem virtual (passada, subjetiva e referente ao imaginário) criando um ponto de interseção entre o real e o irreal. A sequencialidade lógica do tempo torna-se irrelevante, privilegiando-se o significado da imagem na sua individualidade e não na sua ordem, conseqüentemente o tempo é expresso no seu estado puro.

Ora, sem ter de contextualizar a imagem poética num movimento histórico-cultural, é possível verificar alguma proximidade na relação que é estabelecida entre o real e o irreal na imagem de regime cristalino de Deleuze, tendo em conta que a língua escrita e falada se encarrega de nomear as coisas reais e de as transfigurar em palavras que são codificadas como representações abstratas pela nossa mente. Neste sentido, a poesia destaca-se da prosa devido à sua brevidade no formato textual e maior liberdade de sintaxe, o que permite economizar o número de palavras e, naturalmente, de imagens mentais a serem produzidas pelo leitor ou ouvinte.

A aplicabilidade da lei da economia de energias criativas de Herbert Spencer na literatura deve-se também ao uso de figuras de estilo, mais frequentes na poesia. As figuras de estilo aqui estudadas (a metáfora e a comparação) permitem passar eficazmente de uma imagem mental para a outra, numa espécie de montagem que determina o sentido das palavras, o que leva à criação das imagens mentais arquitetadas pelo poeta ou pela poetisa.

A variação de sentidos das palavras e a interação de significados entre palavras são conseguidas quando ocorre uma extensão do sentido da palavra que afasta a palavra do seu

sentido literal e produz um sentido figurado. Este processo é tanto exequível com a metáfora como com a comparação, porém no caso da comparação há a denúncia dessa montagem através dos conectores de discurso que separam as imagens poéticas. Assim, a montagem do sentido literal com o sentido figurado é “exteriorizada”, mas com a metáfora o mesmo não se sucede, pois não são utilizados conectores de discurso e a fusão do sentido literal com o sentido figurado torna-se menos distinta. Portanto, a metáfora funciona como aparelho de montagem “interior” na imagem poética, conjuga o sentido literal (a imagem atual) com o sentido figurado (a imagem virtual) criando a imagem-cristal de Deleuze.

O famoso ensaio “Cinema de poesia” de Pasolini vem também reforçar a proximidade entre a imagem cinematográfica e a imagem poética na sua construção, na qual se concilia o real e o imaginário. De acordo com o cineasta italiano, dentro dos “im-signos” (imagens significantes do cinema) existem imagens de natureza objetiva vindas da realidade e imagens de natureza subjetiva que se formam no inconsciente e que o realizador utiliza na construção do filme. O que demonstra que as imagens cinematográficas, imagens visuais, não são exclusivas do que é concreto e objetivo. A sua composição é de carácter metafórico e comporta alguma invisibilidade, característica da imagem poética. Aliás, Pasolini aproxima o cinema da poesia por acreditar que esta representa uma superação da linguagem que o cineasta queria trazer para o cinema. Enquanto instrumento comunicativo, a poesia (ao contrário da prosa) possui uma maior liberdade estilística, dando mais espaço ao seu autor ou autora para desenvolver o seu estilo.

A poesia como arte do imaginário preza a peculiaridade e o impossível, manifestados nas suas imagens, o que se traduz na forma como o tempo é em si expresso, indo mais uma vez ao encontro da teoria de Deleuze. Tal como a imagem-tempo, a imagem poética tem sentido quando é lida individualmente, os cortes entre imagens tendem a ser irracionais e o presente e o passado confundem-se porque não se conseguem distinguir.

Ao lermos os poemas de “Área Branca” constatamos que o sentido literal da sua poesia se alicerça na Natureza, são inúmeras as referências aos quatro elementos que definem a própria poesia, que, por sua vez, representa o sentido figurado, o imaginário. Então, as imagens da Natureza são as imagens atuais e as imagens sobre o texto e a escrita

são imagens virtuais. A fisicalidade do papel onde se acostam as letras e se forma o texto é o mesmo sítio onde a poetisa molha os pés, como é descrito no poema “33”. Para Fiama o poema é um ser vivo, é parte da Natureza e, por este motivo, as imagens poéticas de “Área Branca” aproximam-se da imagem-cristal de Deleuze, porque metaforizam o que é real numa só imagem. Outra forma de metapoema e de construção de imagens à moda deleuziana é através da definição do poema como a conjugação da visualidade e da oralidade dando origem à área para que tende toda a poesia. Uma área que concilia e torna indiscernível o que é do visual (real e concreto) e o que é do discurso (irreal e abstrato), conforme apresentado no poema “38”: a poesia é a boca dos olhos.

A teoria de Eisenstein apresenta o pensamento como uma forma de cinema mental, logo a montagem é também verificável na poesia já que a sua leitura cria uma sucessão de pensamentos pictóricos. Posto isto, o cineasta russo equipara os versos a planos cinematográficos e demonstra que a utilização do *enjambement* tem o mesmo propósito de corte na montagem das imagens poéticas que a mudança de plano tem na montagem cinematográfica. Outra forma de paragem na poesia é através da cesura, que consiste no corte por intermédio da pontuação, estabelecendo o ritmo da leitura e do surgimento das imagens na nossa mente. Dos tipos de montagem consolidados por Eisenstein o que melhor se adequa à estrutura do poema é a montagem vertical, que consiste primeiro na leitura horizontal e individual de cada verso, a que depois se vai somando a leitura dos outros versos, criando um conjunto de estrofes e, por fim, do poema na vertical.

Fiama utiliza frequentemente as cesuras e os *enjambements* para isolar as imagens no próprio verso e de um verso para o outro, de modo a destacar determinadas imagens e a exigir uma leitura e releitura atenta do significado das palavras, dado que o sentido da palavra pode mudar e muda consoante a leitura do verso seguinte. A este fenómeno no cinema chama-se enquadramento, possibilitando também uma variação de escala das imagens, como analisado num excerto do poema “33”.

Em suma, à aplicação da teoria de Deleuze fazemos corresponder um género de montagem subjacente à própria imagem, através das metáforas e das comparações, onde o critério de montagem é o conteúdo, conjugando conceitos antagónicos, como: a realidade e

o imaginário; o sentido literal e o sentido figurado das palavras; e, finalmente, a visualidade e a oralidade. Por seu turno, a teoria de Eisenstein reflete a análise de uma montagem estrutural e, por isso, mais externa, porque remete para a distribuição e organização dos versos dentro do texto poético, através dos *enjambements*, e para a gramática, por via das cesuras.

Portanto, a poesia de “Área Branca” é bastante ambiciosa na sua construção de imagens e, conseqüentemente, no seu modo de dar a ver. Nesta obra, Fiama comprova que a poesia não só reproduz a visibilidade do que é visível como também produz a visibilidade do que é invisível. A área para que tende toda a poesia é da cor do papel, um lugar sem morada, onde os opostos se camuflam, um lugar altamente misterioso e cheio de imagens resplandecentes.

Para o futuro, seria interessante explorar que outros recursos estilísticos podem ser utilizados na poesia como forma de montagem, nomeadamente: a metonímia, a sinestesia, a catacrese e a antítese; pois permitem a associação livre de imagens díspares, assemelhando-se na sua construção à imagem-tempo de Deleuze.



## Referências Bibliográficas

- Antonioni, M. (Realizador). (1964). *O deserto vermelho*. [Filme]. Tonino Cervi
- Avelar, M. (2018). *Poesia e Artes Visuais – Confessionalismo e Êcfrase*. Imprensa Nacional
- Bazin, A. (1991). *O cinema: Ensaios*. Editora Brasiliense.
- Bello, M., R., L. (2005). *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição*. Fundação Calouste Gulbenkian
- Brandão, F., H., P. (2017). *Obra Breve*. Assírio & Alvim
- Brayner, M., G. (2008). *Pier Paolo Pasolini: Uma poética da realidade*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil)
- Ceia, C. (2009). Cesura. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cesura>. [29.08.22]
- Ceia, C. (2009). Enjambement. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/enjambement>. [29.08.22]
- Ceia, C. (2009). Figura de Estilo. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/figura-de-estilo> [1.11.22]
- Chevalier, J., & Gheerbant, A. (2019). Lago. In *Dicionário dos símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Editorial Teorema, AS.
- Chklóvski, V. (1976). “A arte como procedimento”. Toledo, D., O. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Editora Globo, 39-56.
- Clüver, C. (2012). Intermedialidade. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, 8–23. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>
- Cortez, A., C. (2011). “Poesia 61” hoje: uma necessária heterodoxia. *Colóquio/Letras*, 177, 28-45
- Costa, J., F. (1961). *Reflexões de um cineasta*. Arcádia
- Durand, G. (1993) *A imaginação simbólica*. Edições 70
- Durvan, S., A. (2004). Redemoinho. *Grande Enciclopédia Universal*. 17, 11159. Durclub.
- Eiras, P. (2015). Luiza Neto Jorge: do poema como grande plano. Bértolo, J. & Rowland, C., *A escrita do cinema: Ensaios*. Documenta
- Eisesntein, S. (2002). *A forma do filme*. Jorge Zahar Editor
- Eisesntein, S. (2002). *O sentido do filme*. Jorge Zahar Editor
- Frias, J., M. (2019). *O murmúrio das imagens I. Poéticas da evidência*. Afrontamento
- Gil, A., I., P. (2015). *A realidade do tempo – uma análise de Durée et Simultanéité de Henri Bergson*. (Dissertação de mestrado, Universidade nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
- Gleason, D., W. (2009). “The visual experience of image metaphor: cognitive insights into imagist figures”. *Poetics Today*, 30 (3), 423-470.
- Graça, F. (2013). Verso livre. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verso-livre>. [07.12.22]
- Gusmão, M. (2010) *Tatuagem & Palimpsesto: Da poesia de alguns poetas e poemas*. Assírio & Alvim
- Heffernan., J., A., W. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297–316. <https://www.jstor.org/stable/469040>
- Helder, H. (2006). *Photomaton & vox*. Porto Editora
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70
- Machado, A., M. (1978, Maio 4) Fiana Hasse Pais Brandão. [Episódio série TV]. Uva, E. (Produtor), *A ideia e a imagem*. Em Arquivos RTP; RTP 1
- Marnier, T. (2020). *A realização cinematográfica*. Edições 70

- Martelo, M., R. (2016). *O cinema da poesia*. Documenta
- Martelo, M., R. (2016). *Os nomes da obra. Herberto Helder ou O Poema Contínuo*. Documenta
- Martelo, R., M. (2006). Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: Relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão. Em *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 7, 49-61. Editor Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali
- McDonough, T. (2002). *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. The MIT Press
- Miranda, R., N. (2019). *Modos de ver, modos de escrever. Da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. Edições Afrontamentos e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)
- Mitchell, W., J., T. (1987). *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press
- Nava, L., M. (2004). *Ensaio Reunidos*. Assírio e Alvim
- Paz, O. (1996). *Signos em Rotação*. Perspetiva
- Pasolini, P., P. (1982). *Empirismo Herege*. Assírio & Alvim
- Porto Editora (s.d.). *Amálgama. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa (linguística). Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$amalgama-\(linguistica\)](https://www.infopedia.pt/$amalgama-(linguistica)) [2023-03-15]
- Porto Editora (s.d.). *Paul. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paul> [2022-12-11]
- Porto Editora. (s.d.) *Sudário. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sudario> [2022-12-11]
- Reid, M. (2005). Cinema, poetry, pedagogy: Montage as metaphor. *English Teaching: Practice and Critique*, 4 (1), 60-69. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ847242.pdf>
- Ricoeur, P. (2020). *Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significado*. Edições 70
- Silveira, J., F. (2003). *Verso com verso*. Angelus Novus
- Silveira, J., F. (2006). *Lápide e Versão. Ensaio sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. Bruxedo
- Souza, A., M., N. (2020). Os nomes e as coisas: (Re)discutindo a linguagem do Crátulo de Platão. *Revista Interfaces*, 11 (4), 351-360. [https://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/view/6562/4679](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6562/4679)
- Spencer, H. (1884). *Philosophy of style: An essay*. D. Appleton and Company
- Suhamy, H. (1994). *As figuras de estilo*. Rés Formalpress
- Teixeira, J. (2013). Metaphors, we li(v)e by: Metáfora, verdade e mentira nas línguas naturais. *Revista Galega de Filoloxia*. 14, 201-225. <https://hdl.handle.net/1822/28321>