

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

LETÍCIA DE OLIVEIRA GALVÃO

*BARCAS NOVAS:*  
AS PAISAGENS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

PONTA GROSSA  
2019

LETÍCIA DE OLIVEIRA GALVÃO

*BARCAS NOVAS:*  
AS PAISAGENS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Oliveira.

PONTA GROSSA  
2019

G182 Galvão, Letícia de Oliveira  
*Barcas Novas: as paisagens de Fiama Hasse Pais Brandão / Letícia de Oliveira Galvão. Ponta Grossa, 2019.*  
86 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

1. Barcas novas. 2. Espaço poético. 3. Fiama Brandão. 4. Imagens. 5. Poesia portuguesa. I. Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 807

**LETÍCIA DE OLIVEIRA GALVÃO**

**BARCAS NOVAS: AS PAISAGENS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO**

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de  
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,  
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 11 de setembro de 2019:



Silvana Oliveira  
Doutora em Teoria e História Literária - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Henrique Marques Samyn  
Doutor em Letras - Universidade Estadual do Rio de Janeiro



Emilee de Morais  
Doutora em Estudos Literários - Universidade Estadual de Ponta Grossa

*Para meus pais, Francisco e Zilda, e para minha  
irmã, Lorryne, com todo o carinho e admiração.*

## AGRADECIMENTOS

Recebi muitos apoios durante o desenvolvimento dessa dissertação.

Lembro, carinhosamente, do incentivo de meu grande amigo Eduardo Reis de Mello, que se manteve ao meu lado nesta caminhada.

Agradeço ao meu amor Elan Lucas Tizon, que me encorajou a seguir em frente e nunca desistir dos meus sonhos.

Sou grata pelo carinho da professora Silvana Oliveira, por me orientar e seguir comigo durante este último ano no programa de pós-graduação.

Além disso, deixo meus agradecimentos à Universidade Estadual de Ponta Grossa que me acolheu desde a graduação até o fim de meu Mestrado. Neste período acadêmico, conheci muitas pessoas boas que guardarei no meu coração. Na UEM, tive o prazer de conhecer as “magistras” Eliane Batista e Aldinéia Arantes, que influenciaram muito na maneira com que este trabalho se desenvolveu. Durante evento na UFPR, destaco a importância do professor Henrique Marques Samyn, professor da UERJ, pois suas palavras me auxiliaram a definir meu tema de pesquisa. E, acrescento também, a importância da UTFPR, que me incentivou a manter a carreira acadêmica ao me dar a oportunidade de mediar meus conhecimentos na instituição.

Aos meus colegas, amigos e familiares que não foram mencionados aqui, mas que sabem de sua importância, eu espero, um dia, conseguir recompensá-los por tudo que fizeram por mim.

A memória dos seres transforma-se com as emoções. A dor e a alegria aproximam ou afastam de nós as imagens.

(Fiama Hasse Pais Brandão)

## RESUMO

Propõe-se a leitura da obra poética *Barcas Novas*, de Fiana Hasse Pais Brandão, publicada em 1967, em um momento de grande reinvenção literária, durante a década de sessenta. Destaca-se, especialmente, o acontecimento poético “Poesia 61”, do qual Brandão participou ativamente, auxiliando em seu desenvolvimento na área da escrita. O eixo de análise tende a evidenciar como esta escrita de Fiana apresenta um novo olhar sobre a poesia portuguesa, modelando imagens em meio ao espaço poético e utilizando de elementos como a intertextualidade, a metáfora e a metapoesia, para buscar compreender a própria função do poeta como “mão que escreve”, elaborando novas percepções de realidade. Estas percepções são articuladas com as discussões que permeiam desde a progressão da autora em “Poesia 61”, juntamente com grandes poetas portugueses, até os elementos constituintes de *Barcas Novas*, os quais há muitos anos já haviam surgido no acontecimento poético de que participara a autora. Serão utilizados como base teórica autores como Octávio Paz, Ezra Pound, Eduardo Lourenço, entre outros, que debatem as funções tanto estéticas quanto sociais da Literatura e, mais especialmente, Jorge Fernandes da Silveira, cujos estudos foram aprofundados particularmente em “Poesia 61”, tendo sua obra *Poesia 61: hoje* (2011) como marco de anos de pesquisa sobre este acontecimento poético. Espera-se que, com o estudo aqui apresentado, seja possível observar como a técnica de escrita de Brandão está relacionada com a criação de imagens poéticas, sendo uma tentativa da autora de experimentar o ato de escrever poesia, permitindo vários olhares sobre seus poemas, como uma tela ainda sendo pintada.

**Palavras-chave:** *Barcas Novas*. Espaço poético. Fiana Brandão. Imagens. Poesia Portuguesa.

## ABSTRACT

It is proposed to read the poetry *Barcas Novas*, by Fíama Hasse Pais Brandão, published in 1967, at a time of great literary reinvention, during the sixties. It stands out, especially the project "Poesia 61", which Brandão participated actively assisting in their development in the writing area. The axis of analysis tends to show how this writing presents a new look on Portuguese poetry, modeling images in the middle of the poetic space and using elements such as intertextuality, metaphor and metapoesia, to seek to understand the poet's own function as "hand that writes", elaborating new perceptions of reality. These perceptions are articulated with the discussions that permeate from the author's progression in "Poesia 61", along with great Portuguese poets, to the constituent elements of *Barcas Novas*, which for many years had already appeared in the project that the author participated. As a theoretical basis, will be used authors such as Octávio Paz, Ezra Pound, Eduardo Lourenço, and others, who discuss both the aesthetic and social functions of Literature and, more especially, Jorge Fernandes da Silveira, whose studies were particularly deepened in "Poesia 61", taking his book *Poesia 61: Hoje* as a landmark of years of research on this poetic event. It is hoped that, with the study presented here, it is possible to observe how the writing technique of Brandão is related to the creation of poetic images, being an attempt of the author to try the act of writing poetry, allowing several glances about his poems, such as a screen still being painted.

**Keywords:** *Barcas Novas*. Poetic space. Fíama Brandão. Images. Portuguese Poetry.

## SUMÁRIO

<b>INÍCIO DE CONVERSA.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ANOS 60: AS PAISAGENS PORTUGUESAS.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Portugal “Poesia 61” .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 Um novo olhar sobre o espaço poético.....</b>	<b>21</b>
<b>2. A PAISAGEM POÉTICA DE FIAMA .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Considerações sobre a imagem.....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Considerações sobre a intertextualidade e a metapoesia .....</b>	<b>35</b>
<b>3. POESIA INSCRITA NO TEMPO: FIAMA .....</b>	<b>43</b>
<b>3.1 <i>Barcas Novas</i> ao mar .....</b>	<b>49</b>
<b>3.2 Fiama revisita Gil Vicente e a Criação Poética.....</b>	<b>62</b>
<b>PALAVRAS FINAIS.....</b>	<b>80</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>82</b>

## INÍCIO DE CONVERSA

Esta dissertação tem o intuito de debater sobre a constituição da obra *Barcas Novas*, publicada em 1967 e escrita pela autora Fiama Hasse Pais Brandão, refletindo sobre a linguagem experimental utilizada pela poeta, que se funde com seus variados temas trazidos na obra, sendo eles: a memória portuguesa, a intertextualidade e a metapoesia. Elementos tais, que caracterizam autora e obra, além de exprimir uma necessidade de renovação literária, surgida em Portugal, durante a década de 60.

Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) foi uma escritora lisboeta, nascida na freguesia de Carcavelos e que, no auge de sua vida acadêmica, estudou Filologia Germânica na Universidade de Lisboa. Tendo suas produções voltadas, principalmente, ao teatro, à prosa e à poesia, a autora busca trazer uma linguagem mais técnica e experimental, remetida a um espaço de reflexão sobre próprio ato de escrever.

Essa necessidade de reinvenção que surge em Fiama se caracteriza pelo uso da intertextualidade ao evocar outros autores para dentro de suas obras e, pelo uso da metapoesia, que ela utiliza com frequência em busca de encontrar um sentido novo à escrita poética, o que ela, comumente, chama de palavra que “principia”, a palavra vista e descrita através do seu som, do significado de cada letra e dos gestos utilizados pelo autor enquanto a escreve. Este artifício acabou tomando forma a partir de sua obra *Morfismos* (1961), que fez parte da publicação da revista “Poesia 61”, juntamente com textos de Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta e, posteriormente, ressurgiu em *Barcas Novas*, segunda obra oficialmente publicada pela autora, na década de 60, e é uma de suas obras mais curiosas, onde a palavra que “principia” se mescla com a construção imagética das poesias de Brandão tanto utilizada em seus poemas. Nesse sentido, a importância do ato de escrever é reforçado pela capacidade da autora em criar imagens a partir do ambiente poético.

Como há, em *Barcas Novas*, traços da poesia da autora que são reflexo de sua necessidade de experimentação do texto e, conseqüentemente, de suas vivências com os autores de renome de “Poesia 61”, este livro é a base da pesquisa aqui apresentada, sendo uma das poucas obras da autora em que se pode observar sua capacidade de descrever imagens, seja tentando observar a história de seu país sobre outro viés, ou demonstrado todo o seu interesse pelo uso da metalinguagem, em uma busca pelo resguardo da memória através da reinvenção poética imagética.

Neste sentido, a dissertação será constituída de forma a abranger tanto o desenvolvimento de Brandão como escritora a partir de “Poesia 61” até os aspectos mais individuais relacionados à sua poesia, focando nas percepções sobre a imagem em seus poemas. Por consequência, será observado no primeiro capítulo, intitulado “Anos 60: As paisagens Portuguesas”, o contexto histórico e o ambiente em que o acontecimento poético “Poesia 61” desenvolveu-se, relacionando-o com a construção poética experimentalista, provinda dos cinco integrantes do acontecimento poético. É interessante notar que “Poesia 61” foi visto como um acontecimento poético de atualização da poesia portuguesa em um momento em que a censura literária era recorrente devido às greves estudantis, as quais se mantinham firmes contra o governo. É a partir desta temática que se desenvolve o tópico um do capítulo um, “Portugal Poesia 61”, no qual se apresenta a relevância dos poetas do acontecimento poético através de suas dicotômicas poesias e, no tópico dois, “Um novo olhar sobre o espaço poético”, pode-se perceber um foco maior na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão e a constituição de sua poesia, tanto como participante de um grupo poético, quanto na primeira parte de sua obra posterior, *Barcas Novas*, em que se observam as relações que podem surgir entre literatura e memória e entre imagem e escrita. Deve-se destacar o uso do termo “acontecimento poético” como referência à “Poesia 61”, a escolha em não chamá-lo de “grupo” ou “movimento” se deve a uma falta de consenso geral na área literária sobre o que veio a ser “Poesia 61”. Uma incógnita que ainda permanece intacta.

No segundo capítulo, intitulado “A paisagem poética de Fiama”, busca-se refletir sobre as noções de estilo de escrita que são comumente utilizadas pela autora, de forma a se observar três características principais que tomam forma em *Barcas Novas*: o uso da intertextualidade, da metalinguagem e da metapoesia, as quais são desenvolvidas no espaço imagético da autora.

No primeiro tópico desse segundo capítulo, “Considerações sobre a imagem”, será debatido como a construção imagética da poesia de Fiama pode ser observada já em *Morfismos* e melhor apresentada em *Barcas Novas*, observando como teóricos da área tratam do tema surge frequentemente na poesia de Fiama, pois nessa busca pelo alcance da essência da palavra, a autora propõe relações que se mesclam entre linguagem e imagem, como se transformasse o poema em uma fotografia. Em um último momento deste capítulo, chamado de “Considerações sobre a intertextualidade e a metapoesia”, são trazidos aspectos relevantes sobre a importância da intertextualidade como forma de lembrar e reinventar o passado, situação que ocorre de forma recorrente em Fiama. Além disso, será observado o uso da metapoesia de maneira a analisar como sua função é relevante dentro da necessidade que a

autora tem de experimentar a ambientação e a escrita poética. Lembrando que este capítulo apresenta os elementos em questão de forma mais teórica.

No terceiro capítulo, nomeado como “Poesia inscrita no tempo: Fiana”, reflete-se sobre a vida da poeta e seu progresso na área literária durante a década de 60, trazendo como exemplo trechos importantes de *Morfismos* (1961), em que se notam com mais ênfase os aspectos importantes da poesia da autora, que foram trabalhados no segundo capítulo, como também, grande uso da imagem e da metáfora da qual se utiliza a autora para escrever, condição que parece criar em Fiana um desejo de desfazer o referencial concreto, criando novas formas de escrever poesia.

Logo adiante, em “*Barcas Novas* ao mar”, o foco torna-se a primeira parte da obra *Barcas Novas*, a qual tem este mesmo nome. A análise se seguirá a partir das percepções das imagens e da história portuguesa através dos poemas da autora, acompanhando a constituição metafórica e singular dos versos que surgem no livro de Fiana Brandão. Neste momento, é importante observar como ela traz esta temática para mostrar seu próprio descontentamento frente à guerra que se encaminhava entre Portugal e suas colônias na África, situação que se relaciona com a negatividade persistente da poetisa frente ao seu país.

No segundo tópico deste capítulo, chamado de “Fiana revisita Gil Vicente e a criação poética”, há duas importantes questões que serão trabalhadas. A primeira refere-se à segunda parte da obra *Barcas Novas*, na qual os poemas de Brandão surgem de maneira a se relacionar com uma das peças do autor, neste sentido, refletir-se-á sobre a construção da obra e a condição metalinguística e/ou metapoética que se apresenta entre ambos os livros, a partir das teorias que surgiram durante o segundo capítulo e acerca das quais estarão sempre surgindo análises.

A segunda questão busca analisar como os elementos característicos da poesia, como as figuras de linguagem e o metapoema, surgem em outras três partes da obra de Fiana, sendo elas: “Nome lírico”, “Enumeração da Vista e do ouvido” e “Sestas”, os referidos capítulos da obra buscam evidenciar o olhar da poetisa para dentro do espaço poético em busca da essência original da palavra, a qual ressurgue através das imagens que se evocam nos poemas. É intrigante notar como estas três seções de *Barcas Novas* se assemelham com *Morfismos*, principalmente “Nome Lírico”, parecendo, inclusive, que a busca incessante pelo nome, o qual surge nesta parte da obra dá continuidade às grafias de *Morfismos*.

Através das análises apresentadas nestes três capítulos, espera-se que se compreenda como Fiana Brandão utiliza de seu conhecimento multicultural para escrever *Barcas Novas*, refletindo sobre seu presente e a necessidade de reinvenção poética, a qual a autora deu ênfase

já em seus anos ao lado da “Poesia 61”. A experimentação no uso de temas e metáforas são características que ela dará continuidade em sua poesia e que nunca se encerram, pois a repetição de imagens, de sons e de lembranças sempre surge e se exubera nas produções literárias da autora, exacerbando-se sob o olhar do leitor.

Desse modo, iniciar-se-á agora o capítulo um, “Anos 60: As paisagens portuguesas”, como forma de contextualizar o acontecimento poético do qual Brandão participou e observar os enlaces que fizeram com que Brandão escrevesse *Barcas Novas*, criando suas novas imagens. Deve-se destacar que, para se referir a Fíama Hasse Pais Brandão, serão utilizados ora seu nome e ora seu último sobrenome, pois, notou-se nas citações apresentadas durante a dissertação, que os teóricos que trabalham com essa autora fazem uso de ambos, sem predileção.

## 1. ANOS 60: AS PAISAGENS PORTUGUESAS

O grande interesse deste capítulo é discutir o desenvolvimento da autora Fiama Hasse Pais Brandão na área poética, principalmente, através de sua participação no acontecimento poético “Poesia 61”, um grande marco na poesia portuguesa, por ser caracterizado por dois pontos importantes: a vontade de experimentar novas formas de escrever poesia e a necessidade de transpor, no papel, o descontentamento dos poetas com a situação de Portugal, na época em que se encontrava envolto, novamente, por uma guerra colonial e submetido a um espaço de censuras perpetuado pela Ditadura Salazarista, até o ano de 1974.

Os cinco poetas que compunham “Poesia 61” estavam à frente dos movimentos contra a censura, principalmente nas Universidades de Lisboa e Universidade de Coimbra, em Portugal, condição que os fez levar para o espaço poético o sentimento de descontentamento com seu país. Na cidade de Faro, uniram-se Casimiro de Brito (*Canto adolescente*), Gastão Cruz (*A morte percutiva*), Fiama Hasse Pais Brandão (*Morfismos*), Maria Teresa Horta (*Tatuagem*) e Luiza Neto Jorge (*Quarta dimensão*) para construir o que viria a ser publicada como Revista “Poesia 61”, em maio de 1961, provinda da atualização da revista “Cadernos do Meio-dia”, organizada também por Casimiro de Brito, a qual acabou sendo estopim para a amizade entre os cinco poetas que estiveram presentes no acontecimento poético.

A construção de “Poesia 61” pareceu apresentar, dentre as cinco plaquetes que foram publicados em sua primeira e única edição, autores de percepções estéticas e de temáticas poéticas totalmente diversas, associados pela vontade de escrever que já fazia parte da vida destes cinco escritores,

É importante descrever a forma desse volume. Não se trata de uma edição em que os textos progridam sucessivamente. Cada "caderno" (como dizem alguns críticos) e uma pequena brochura com o título da obra e o nome do seu autor. Sobre essas brochuras, e na capa a envolvê-las (com um desenho de Manuel Baptista) está inscrito Poesia 61. Contudo falta no interior da publicação aquilo que, à primeira vista, poderia defini-la como porta-voz de um grupo ou movimento: nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, considerações a respeito da literatura ou da arte em geral. Estas considerações acerca do aspecto da edição talvez confirmem a inexistência de um "programa" comum aos cinco poetas. (SILVEIRA, 1984, p. 123).

É sob o contexto da indefinição que “Poesia 61” surgiu em Portugal, resultando, de certa forma, em um acontecimento poético embrionário sobre a escrita dos poetas que se apresentavam à história, os quais se mantiveram no campo da poesia e desenvolveram sua própria percepção de literatura, a de renovação.

Fiama, neste acontecimento poético, publicou *Morfismos*, obra com poemas divididos em “grafias, temas e sincronias”, em que já se pode notar as principais características da poeta e que seriam utilizadas em suas obras posteriores. A desconstrução de um discurso e o uso de uma linguagem repleta de metáforas resulta em uma busca incessante pela essência original da palavra, aquela que está entre o campo das ideias e as inscrições no papel, em um espaço composto pela memória e a vontade de escrever.

Estas ambiguidades de Fiama surgem anos depois de forma mais amplamente temática em *Barcas Novas*, livro publicado em 1967 e que representa um dos pontos mais iniciais da autora neste espaço de reinvenção. Na obra, o leitor depara-se com um vislumbre de *Morfismos*, juntamente com a negatividade intensa da autora, regida pelo contexto social em que vivia no momento, um período no qual “Fiama participou nas revoltas estudantis do início dos anos 60 e deu cobertura, em sua casa, a jovens revolucionários que passariam à clandestinidade.” (FIALHO, 2017, p. 41), situação responsável até mesmo pela detenção da poeta, devido ao seu envolvimento ativo com as greves que ocorriam em todo o país e seu interesse na defesa das universidades públicas portuguesas que, na década, eram atacadas pelo governo.

Na década de 60, a escrita de Fiama ainda se desenvolvia e a vontade de mostrar ao mundo algo novo faz com que ela leve para dentro de suas produções todo o seu conhecimento filológico e suas percepções sobre a escrita teatral, prosaica e poética. É interessante observar que, neste período, seus livros tendem a promover a experimentação das palavras, tratando com frequência de utilizar metáforas para tentar criar imagens. *Morfismos* (1961), sua obra poética de estreia, nem sequer apresenta nome aos poemas, deixando a imagem sob a responsabilidade interina da palavra. Essa característica vai se desenvolvendo melhor em *Barcas Novas*, onde a escrita da autora parece mais direcionada a temas específicos, exuberando-se em poemas que refletem aos olhos do leitor como se fossem fotografias a serem desbravadas. Nesse sentido, nota-se que o interesse particular de Fiama em participar de “Poesia 61”, um acontecimento poético quase que inteiramente formado por universitários poetas, contribuiu para fortalecer tanto *Morfismos* quanto as obras que se seguiram e retrataram aos poucos as transformações estéticas da poesia da autora,

A diversificada formação cultural de Fiama, o multiculturalismo que em si assume e lhe corre no sangue constituem a razão mais forte para que esta procura poética, que é procura da vida e do seu sentido mais profundo, seja imbricada, labiríntica, propícia à recolha reflexiva em si mesma ou no útero-caverna das palavras e do pensamento antiquíssimo, como recolha iniciática. (FIALHO, 2017, p. 43).

Essa diversidade da formação da autora tornaram-na de grande relevância na constituição da “Poesia 61”, compreender a Fiamma que buscava experimentar a poesia em maio de 61, é importante para se entender a formação literária que a fez escrever até meados de 2005 e observar o quão marcante foi seu encontro com os outros quatro poetas participantes do acontecimento poético, tecendo os caminhos que levaram a autora a produzir *Barcas Novas*, entre 1960 a 1967. Como leitora, ela teve como referência desde a infância os grandes autores clássicos da literatura, como Homero e Camões, os quais a acompanharam desde a infância. Durante este período “ler ou ouvir ler extasiava-a. Ficava incapaz de se agitar como as outras crianças, como se as palavras lidas a prendessem ao chão” (BRANDÃO, 1998, p. 26).

Como escritora, ela apresentou ao mundo peças teatrais, romances, contos e, logo mais adiante, poesias. De suas leituras vieram seu conhecimento amplo da história e da arte literária e é isso que a faz ser uma autora multicultural.

Sob esta justificativa, neste momento, serão abordadas as características fundamentais da revista e sobre os poetas que a compunham – incluindo Fiamma, a eterna peregrina em busca da essência poética.

### **1.1 Portugal “Poesia 61”**

Mesmo com foco nos poemas de *Barcas Novas*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, nos quais se percebe a relação entre espaço poético e memória, em uma eterna enumeração de imagens que se sucedem como característica da autora, não se pode deixar de destacar que a construção imagética em meio ao acontecimento poético “Poesia 61” foi essencial para o amadurecimento de Fiamma e sua escrita já que, como militante durante as greves estudantis de 60, ela não poderia deixar que a Literatura fosse suprimida pelo regime, sendo esse o motivo da união dos poetas de “Poesia 61”. O acontecimento poético era baseado na renovação, situação que caminhava contra os desejos nacionalistas e da literatura patriótica que era considerada “adequada” para a publicação durante esse período.

Nesse sentido, é relevante vislumbrar como os outros poetas da geração também trouxeram para dentro da literatura suas respectivas visões do passado e do presente, refletindo-as em imagens que se mesclam com o uso das palavras, cada um com seu próprio estilo e sua própria arte de escrever, mas que acabaram se unindo exatamente pelo desejo de expressar uma nova linguagem, sem restrições e em contraposição à uma estrutura tradicional poética, isto é, “Poesia 61 procurou defender uma concepção estrutural do poema, em que

cada elemento depende de todos os outros e apenas se define no espaço total e ilimitado do poema, através de uma rede muito densa de relações” (COELHO, 1968, p.5).

Diferentemente de outros movimentos, como “Orpheu”, no qual os poetas se assemelhavam nos quesitos tema e estilo, o acontecimento “Poesia 61” apresenta apenas um objetivo comum entre seus integrantes: a vontade de trazer para dentro do país uma nova forma de renovação literária, produzindo, dentro de seus versos livres e em seus poucos momentos rimados, um novo eco da poesia portuguesa caminhando para a contemporaneidade, no qual se apresenta o objeto poético através da sonoridade e da constituição visual.

Ao observar a própria Fiama, nesse período, trazendo para dentro de “Poesia 61” seus poemas ainda embrionários frente à grandiosidade de outras obras de sua autoria, como *Área Branca* (1978), uma das obras mais conhecidas da autora. Em *Morfismos* (1961), plaquete publicado em “Poesia 61”, o leitor depara-se com uma Fiama ainda em busca de um estilo próprio, tendendo sempre para a palavra que “principia”, a qual ela tanto almeja encontrar.

É através de *Morfismos* que se observa a condição poética experimental de Fiama, em que virá a se desenvolver nas suas próximas obras, o tema inicial de “Grafia 1”, poema que elenca esta obra e que será analisado prontamente no próximo capítulo, expõe a noção de escrita, escritor, poesia e memória os quais, ao mesclarem-se, fazem a água transformar-se em ave, formulando a imagem em referência ao momento de escrita, como ocorre de forma semelhante em “Da música”, poema de Casimiro de Brito, apresentado em *Canto adolescente*, no qual a temática faz referência a música, como elemento que traz a sonoridade à palavra poética e que toma forma frente ao espaço de escrita, pois “Inclina-se/ no mundo em mutação/ do poema. (BRITO, 1968, p. 23), entretanto, mesmo retratando o desejo pela musicalidade, o poema não é ritmado, como se o interesse do eu lírico fosse, em suma, argumentar.

A partir dessa observação, nota-se que a renovação poética de “Poesia 61” traz para a composição poética novos elementos de que o poeta se utiliza para argumentar sobre sua própria importância, por consequência, a escrita não consiste apenas em palavras passadas para o papel, mas sim em um ato de descrever momentos para perpetuá-los, de possibilitar novas falas e novas percepções de mundo, como se pode ver, por exemplo, em *A morte percussiva*, de Gastão Cruz, nas quais os passos de uma ação se dispõem através da palavra, remontando-se, no pensamento do leitor, como muitas vezes faz Fiama,

Caíram folhas brancas nesta casa  
o soalho de chumbo e gasolina  
mais envelhece a perguntar o dia

caíram no soalho bombas rápidas  
 Ergo nos dedos ossos esmagados  
 e fica o pó das folhas nas retinas mais velha faz-se a casa na planície  
 despenharam-se nela aviões ávidos  
 (CRUZ, 1961, p. 43)

A construção do espaço voltado a um momento que poderia estar na memória do autor entoa o poema sob o uso frequente da vogal /i/, ao abrigo da visão do eu lírico para um acontecimento fora do poema, situação apresentada no trecho e a ação do eu lírico, a qual se mantém envolta às sensações através do ato de ver e tocar. Em *A morte percutiva*, o uso da palavra “percutir” pode ser tanto em referência à uma súbita batida quanto ao som que o instrumento de percussão faz durante o impacto entre o músico e objeto musical. Ambos consideram o impacto e a rapidez para produzir o acontecimento, no caso, a morte que é percutiva, é uma morte provinda de um súbito impacto do momento, como, no caso do poema, pode ser percebido pelas “bombas rápidas” que transformam o espaço “casa”.

Segundo Bachelard (1990, p. 36), a casa é “um corpo de imagens que dão aos homens razões ou ilusões de estabilidade”, ela é o local de abrigo que acolhe sonhos e imagens que se mantém guardadas neste local de habitação, em *A morte percutiva*, este espaço é rompido, tornando-se parte de um meio turbulento. Entretanto, as imagens que a reproduzem e a necessidade do eu lírico de se manter dentro dela, reproduzem a sensação de acolhimento. A casa, neste sentido, guarda as lembranças e reproduz-as como imagens dentro da poesia.

A evidente menção ao chumbo, à gasolina, às bombas e aos ossos remete a um bombardeio, possivelmente durante uma guerra, parecendo demonstrar, através das ações do eu lírico, a visão de uma infeliz vítima dos “repercutivos” acontecimentos que pairam acima da morte de alguém e que sobre o soalho se nota através de seus ossos esmagados.

Nota-se que a morte, como elemento poético, surge com grande frequência em “Poesia 61”, pois como comentado, o acontecimento poético surgiu em meio a um espaço turbulento de guerra, greves e censura, porém, a morte é vista sempre pelo olhar do poeta, isto é, Gastão Cruz trata dos movimentos que levam ao impacto (morte). Fiana retrata o passado de maneira desvelada, negando a grandiosidade, apresentando em meio à sua negatividade a morte, e tão logo em Luiza Neto Jorge, observa-se a luta de classes, a força das minorias e a opressão da ditadura, trazendo-se a morte como alicerce.

Portugal de 61 parece voltar-se a um tempo de tristezas gerais, de desesperança e de poesias que não são feitas para serem observadas apenas através de seu espaço poético, mas sim por meio de um espaço de reflexão sobre seu contexto, a partir das visões nunca unas do poeta, “Poesia 61 se opôs à “lógica” entre autor e obra, manifestou-se no culto da

personalidade celebrado pela *Presença* e pela "lógica" entre texto e contexto proposta na concepção de compromisso político em literatura do neo-realismo". (SILVEIRA, 1984, p. 140).

A vertente neorrealista trazida por "Poesia 61" é crucial para a compreensão da motivações trazidas pelos poetas para retratar linguagem, cultura e literatura sob ângulos diferentes dos que eram propostos em terras lusitanas durante o século XX. A necessidade de renovação que se proliferava no país, não apenas no campo da poesia como também no das artes e das ciências sociais, propuseram uma oposição veemente às tradições clássicas portuguesas de rima e metro, por exemplo. Neste sentido, os movimentos neorrealistas portugueses foram movimentos do "contra": contra o belo, contra a cultura dominante, contra o governo, voltando-se a um caráter de denúncia e de reflexão sobre o papel do outro, como vemos com frequência em Luiza Neto Jorge, autora também presente na revista.

Neste caso, da não limitação total da linguagem do poema que se vê em "Poesia 61", percebem-se características sociológicas que unem os poetas, pois não se pode negar que o acontecimento poético fora, intencionalmente, voltado tanto à construção de uma nova poesia quanto a um novo olhar para o além do texto, trazendo o experimentalismo juntamente com a busca por se compreender a sociedade da época. Entretanto, deve-se levar em conta que o acontecimento poético tornou-se mais conhecido através da experimentação poética e não do contexto social que os levou em busca destas renovações e foram o estopim para a criação da revista, questão bem colocada pelo pesquisador português João Laranjeira Henriques, que observa certa negação por parte dos teóricos de seu país ao tratarem da poesia portuguesa como poesia também social,

A questão que aqui nos interessa colocar eleva-se (ou, se quisermos, desce) a um outro nível, nomeadamente o de saber se não será possível reapreciar uma arte realista e social a uma luz já não tão contaminada por essa extrema necessidade interventiva, por essa acepção da arte (e até da cultura) enquanto instrumento decisivo em tempos decisivos. Será isto possível, ou terá a leitura de se restringir aos horizontes que presidiram ao tempo da criação? (HENRIQUES, 2010, p. 24).

Através de estudiosos como Eduardo Lourenço, Roberto Vecchi e Jorge Fernandes da Silveira, os quais observam o acontecimento poético sob um caráter historicista, não negando a importância do passado na reelaboração da poesia da década de 60, o lado decisivo da literatura neorrealista torna-se tema de discussão, já que "Poesia 61" não pode ser restringida apenas "aos horizontes que presidiram ao tempo da criação". O projeto dos poetas que participaram do acontecimento poético era, dentre as múltiplas visões que se pode encontrar

dentro do espaço poético, observar sua relação com o meio em que ela foi escrita e a participação da construção histórica da poesia portuguesa.

Em Eduardo Lourenço, nota-se a constituição do passado sob as vestes da literatura, em Vecchi, o meio literário reflete-se a partir da condição de pertencimento do autor frente ao seu país, voltado ao historicismo, já Jorge Fernandes da Silveira apresenta a renovação poética de “Poesia 61”, sendo, dentre os três pesquisadores, o mais focado na escrita poética através do contexto e da própria experimentação da palavra, traçando “algumas coordenadas que permitam um juízo mais equilibrado a respeito de um momento polémico da poesia portuguesa” (SILVEIRA, 1984, p. 125), como afirma Silveira mais de uma vez em vários de seus artigos e em sua dissertação que é voltada à “Poesia 61”.

Os três teóricos comentados sustentarão a análise dos poemas de Brandão no capítulo três desta dissertação e surgirão, também, no capítulo seguinte, no qual se tratará, especialmente, das características de Brandão, autora que permaneceu trazendo sua poesia para o mundo até o ano de seu falecimento, em 2007. Dentre os autores, Roberto Vecchi, escritor e professor da Universidade de Bolonha, na Itália, apresenta em seu artigo *Versos e gritos: Memória poética da guerra colonial*, a guerra colonial da década de 60 sob as lentes da memória poética portuguesa, tendo como auxílio para a elaboração deste projeto a pesquisadora Maria Calafete Ribeiro. Dentro de seus estudos, nota-se que não se pode desvincular os poemas de Brandão da condição de denúncia, pois como se observa na primeira parte de *Barcas Novas*, os espaços de criação e de experimentação são envolvidos pelas memórias que se encontram entre o passado e o presente. Para Vecchi e Ribeiro,

No heterogéneo corpus da poesia da Guerra Colonial, para além do cânone de poetas da Guerra Colonial, – Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco e José Bação Leal – praticamente todas as vozes poéticas da época se debruçaram sobre o evento trágico: Fiamma Hase Pais Brandão, Luíza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, [...] Nesta medida, importa considerar o imenso grupo de poetas “em armas”, que estiveram na Guerra Colonial e que entregaram à forma lírica sentimentos e emoções, medos e desejos, pesadelos e sonhos, culpas e raivas, da sua experiência, hoje publicados em edições de autor, de pouca circulação ou em livros coletivos que combinam de modos ingénuo ou mais advertido vários géneros poéticos. (VECCHI; RIBEIRO, 2012, p. 29)

Não se pode negar que *Barcas Novas* é este tipo de livro, “livro de armas”, como afirma Vecchi e Ribeiro, no qual Fiamma expõe a história portuguesa na primeira camada de sua obra com tamanha negatividade que se assemelha em muito com vários dos poemas de sua colega Luíza Neto Jorge. As barcas, apresentadas por Fiamma, são uma mescla do passado e do presente, negando a beleza do passado como vemos nos poemas “Sebastião Rei” e “Inês

de Manto”, e, trazendo para o espaço poético, um novo repensar sobre a memória de seu país até chegar ao seu momento atual, sendo ele uma nova guerra com novas barcas, entre Portugal e África.

Através desta perspectiva, observa-se que a autora se difere de poetas que influenciaram a caracterização da Saudade portuguesa, como Luiz Vaz de Camões e Fernando Pessoa, nos quais “a sacralização das origens faz parte da história dos povos como mitologia. Mas deve ser raro que algum povo tenha tomado tão à letra como Portugal essa inscrição, não apenas mítica, mas filial e já messiânica do seu destino” (LOURENÇO, 1999, p. 91-92), essa diferença provém da demonstração de uma história decadente, a qual Fiana traz na primeira parte de *Barcas Novas*, em meio aos seus versos livres e experimentações poéticas.

Nesse sentido, a história de Portugal rememorada e influenciada pelo desejo de retorno de suas glórias, como muito analisado por Eduardo Lourenço, em sua obra *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português* (1988), parecem desvencilhar-se com a construção poética de “Poesia 61”, a qual volta o seu olhar para o grotesco, buscando reestruturar toda a concepção poética moderna, trazendo para dentro do acontecimento poético, a contemporaneidade e a liberdade dos versos e de suas temáticas.

É com esta visão grotesca que o acontecimento poético se desvencilha das projeções dos movimentos literários do século XX, *Orpheu e Presença*, por exemplo, já que renega a busca por uma simetria perfeita entre as estruturas poéticas e uma união temática solo, envolta pela proposta da revista. Em “Poesia 61”, notam-se poetas ímpares, tratando de questões que pouco eram levantadas e reclamando seu lugar na História, mas ainda sem uma finalidade específica, posto que, a edição da revista, sem editorial ou carta de reivindicação, deixou o acontecimento passível de ser ignorado pela crítica portuguesa.

É nesse sentido que se observa que o acontecimento poético fora renegado e, até os tempos atuais, muito pouco trabalhado, pois ele trouxe novidades em um tempo em que a necessidade de mudança era restringida. À sombra da afirmação de Victor Hugo sobre a constituição do “feio” na literatura, pode-se tentar explicar como se constitui a poética de “Poesia 61”, no qual o “feio” torna-se o não-simétrico e o não convencional, é o “pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ela nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 2007, p. 33), características que se mantêm ligadas intimamente ao caráter belo da literatura, em que mesmo através da mudança, não encontra o cessar desta busca pela sublime potência da palavra, o sublime em “Poesia de 61” é sua própria característica grotesca, a falta de simetria.

É neste sentido que se observa a experimentação poética como uma forma de aversão ao padrão clássico que se manteve em Portugal, inclusive, durante o governo salazarista. A constituição do verso livre, com pouca ou alguma rima, tratando de assuntos polêmicos dentro do contexto da época se mantiveram como base para a criação da revista.

Na poesia de Maria Tereza Horta, participante de “Poesia 61”, pode-se observar como funciona esta nova percepção estética que surge através do uso da figura feminina e do próprio feminismo como tema central em sua poesia, utilizando-se da erotização e da sexualidade para compor sua poesia que, segundo ela, apresentam a importância de levantar questões voltadas à mulher.

Já chamaram às escritoras ladras da palavra... E também isso somos. Porque na cultura nada pertenceu às mulheres, desde o começo, e em seguida nada lhes foi dado ou permitido, pelo contrário: tudo lhes foi sonogado. Tiveram, pois, de invadir a literatura para roubar as palavras, inventar a relação feminina com as Letras, para escreverem e assim tecerem uma estreita e diversa relação corporal com a linguagem. (HORTA, 2009, p. 41)

Para Horta (2009), a condição da mulher como escritora em Portugal a levou a escrever de forma a transgredir o meio literário, porque nele ainda prevalecia o homem como detentor da verdade e o poeta a quem o sucesso sempre se deveria firmar. Sendo uma mulher que escreve sobre mulheres, a constituição do espaço a fez ser conhecida como uma mera feminista aproveitadora, situação que a tornou descreditada dentro do meio jornalístico, no qual trabalhou por um longo período.

“Poesia 61” foi o berço para o desenvolvimento dos autores aqui mencionados, inclusive de Fíama Hasse Pais Brandão, autora da qual se falará de forma mais específica adiante. Dentre as subjetividades dos poetas, deparou-se com a necessidade de reivindicação poética, tomando para si a responsabilidade de tornar a poesia, de certa forma, nova.

Para que se compreenda a Fíama da década de 60 e sua obra *Barcas Novas*, no tópico a seguir será observada a relação entre “Poesia 61”, memória e espaço poético, perpassando por momentos históricos os quais serão cruciais para o bom entendimento teórico que se seguirá no próximo capítulo.

## **1.2 Um novo olhar sobre o espaço poético**

Ao se refletir sobre o espaço das artes como mantenedoras da memória, as quais resultam na construção social da humanidade e seu resguardo através dos séculos, nota-se que

mesmo as pinturas rupestres ou as fábulas trágicas gregas fazem parte dessa formação que acumula a memória de seu povo, afinal, escrever/pintar são atividades essenciais no processo de transmissão do conhecimento, processo este em que o passado é recordado ora para conhecermos sua história, ora para entendermos o presente. Uma eterna construção do mundo das ideias, ao repensarmos Aristóteles, mas que se constitui de uma experiência além da própria realidade.

A função que o autor desvenda através de sua experiência em vida e adquire no meio literário é a de reaproximar a escrita da interdisciplinaridade: não escrevendo apenas para si, mas refletindo sobre a própria “memória coletiva”, repensando sua percepção de cultura. Não há, por exemplo, em “*Barcas Novas*”, percepção, senão a mais próximo do amor da autora pelo seu país, situação que lhe faz refletir sobre a história, revendo a tradição literária e observando-a com novos olhares. Nesse sentido, a partir da definição do escritor tcheco Milan Kundera, pode-se perceber que, dentro do que ele chama de memória poética,

Os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano. Suas relações arvoram-se como um fio condutor para indagações sobre as fricções entre o texto literário e a modulação de imagens que contribuem para os processos de construção da memória coletiva e individual. [...] Podemos derivar, portanto, a impossibilidade de existirem imagens sempre cristalizadas acerca da produção de memórias bem como o fato de não haver elaboração de uma memória individual fora de sua intercessão com a memória coletiva - assim como não há memória coletiva fora dos diálogos com as imagens pertencentes às memórias subjetivas. A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias. (PEREIRA, 2014, p. 344-345).

Dessa maneira, ao observar, por exemplo, as “Sestas”, trazidas por Brandão na obra *Barcas Novas*, o que se lê é a ficção envolta pela representação do real, na qual se lê a vida no campo, o trabalho braçal e a temporada de seca em Portugal, situação que Fíama, relembra também no romance *Sob o olhar de Medeia*. É um ciclo de retorno ao meio pastoral que, ao mesmo tempo, reflete história, geografia e a “mão que escreve” – as próprias lembranças da autora. Sendo esta uma característica comum durante o século XX, o espaço literário antes visto como desprovido de qualquer relação com o fora, torna-se, então, parte dele, já que o autor, como ser social e cultural, acaba por transmitir para dentro do texto a sua própria prática.

Nesse sentido, a poesia de Fíama tendeu, tanto em *Sob o olhar de Medeia*, quanto na primeira obra de *Barcas Novas*, trazer aspectos que relacionam literatura e a memória,

condição percebida, principalmente, em suas imagens literárias, repensando o passado e conduzindo novas formas de se pensar a história.

Além de Fiana, muitos outros autores já utilizaram da memória como alicerce para enaltecer o passado, como houvesse uma busca incessante para manter viva as lembranças de outrora. Na Literatura Portuguesa há, como grande nome o contador de histórias Camões que, contemplado pela história de seu país, escreve *Os lusíadas* (1572). Segundo o filósofo Eduardo Lourenço:

Seria insensato supor que entre os portugueses não se manifestasse como na humanidade, segundo Aristóteles, aquilo que nos eleva à dignidade humana: o apetite de saber, a paixão da verdade. Mas da verdade o que mais nos fascina é a paixão que ela comunica e não o processo em que consiste a sua busca com a visão nela do que falta e não do que nela resplandece. (LOURENÇO, 1988, p. 50)

Neste processo, Portugal configura-se como um país de diversas realidades, no qual o nacionalismo, normalmente exacerbado, que se propaga em obras de renome como *Os Lusíadas*, de Camões, e até mesmo uma obra mais próxima dos anos em que Fiana viveu, *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Estas obras produzem sentidos que permanecem e transcendem o limite entre o que é passado e o que é presente, constituindo-se da cultura de determinada época e renovando suas crenças até a atualidade.

Isso pode ser visto em casos como o da evolução do Sebastianismo no Nordeste Brasileiro. A mitologia lusitana trazida durante o descobrimento tornou-se parte da cultura existente naquela região, transformando o pensamento e fazendo com que D. Sebastião fosse, sem qualquer relação direta do rei com o Brasil, parte dos mitos constituídos pelos nordestinos, porém de maneira singular, onde ele (o mito) “não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 68).

Este entendimento referente à memória permite caracterizar tanto a importância da literatura dentro do espaço da compreensão do ser, a partir da formação de sua identidade como alguém social (e nacional), quanto da importância do meio literário que transmite, sob suas próprias lentes, os acontecimentos passados e presentes de cada país. Ainda neste sentido, observamos que as próprias lembranças dos autores introduzidos nestes meios literários refletem suas lembranças dentro de seus próprios escritos. Isso também acaba sendo transmitido para leitores das mais variadas épocas.

Dessa forma, o menor contato entre um povo e outro pode influenciar o pensamento, produzindo memórias e tradições que se constroem através de novas percepções destas realidades, conduzidas pela diferença cultural entre os povos. No caso do Brasil, a imposição da cultura portuguesa fez florescer entre os nordestinos este caráter de nacionalismo passivo,

A crença medieval de que o rei Artur não teria morrido e esperava escondido o momento de voltar foi reatualizada e reintensificada em Portugal quando D. Sebastião morreu na batalha de Alcácer Quibir, em 1578, jogando Portugal em profunda crise política, com perda da independência. O messianismo sebastianista não era apenas popular, mas também erudito, como provam o Vieira e os jesuítas que o difundiram na colônia. O terreno era favorável para tanto graças à tradição que identificava o local de repouso de Artur como sendo a ilha do Brasil e aos movimentos messiânicos indígenas, daí o sebastianismo ter se mantido vivo no Nordeste pelo menos até o século XIX, como indicam os eventos da Cidade do Paraíso Terrestre, do Reino Encantado e de Canudos, todos baseados no mítico retorno do rei. (JÚNIOR, 2008, p. 91).

Observa-se o quanto o meio social possibilita que diferentes identidades se mesquem entre si e moldem-se, ele é essencial para se ter a possibilidade de novas produções de sentidos, pois o ser humano em sociedade reelabora-se, narra fatos, reflete sobre si e sobre o local onde vive, transformando o seu redor. Neste espaço em que o ato de reflexão é fundamental para se conhecer o passado, pois “a literatura pode ser considerada como uma leitora privilegiada da história” (ESTEVES, 1997, p. 65), de modo que a escrita seja reelaborada a partir da mão do poeta.

Nesse sentido, a própria capacidade de expressão produz novas percepções e elas, quando escritas, tornam-se parte do aparato histórico e cultural, unindo-se ao “acontecer objetivo”, nota-se isso em Portugal, quando se vislumbra a diferença entre os movimentos literários neste mesmo século de “Orpheu” e, principalmente, a noção de pertencimento e de luta frente à realidade turbulenta que perpassa “Poesia 61”, acontecimento poético português no qual as publicações de jovens escritores transmitem um olhar inegável para o papel da reinvenção poética que permanecia estática durante o Estado Novo, atualizando a própria condição de fazer poesia na década de 60,

As nações, com a responsabilidade histórica da gente portuguesa, não podem imobilizar-se extaticamente, nem devem iludir-se infantilmente; têm que desentranhar sucessivamente da massa das suas tradições e aspirações um ideal coerente com a conjuntura histórica, que exprima e defina o seu estar mudável em concordância com o seu ser permanente. (LOURENÇO, 1988, p.15)

Nesse caso, repensar o país é repensar angústias, desconstruindo a tradição colonial que envolve mito e história, na qual a beleza das colonizações e o envaidecimento das

conquistas passadas dão lugar a um momento de se refletir sobre este passado de mortes e um futuro que permanece fortalecendo uma tirania, já que a guerra em solo africano tornou-se um dos estopins para os textos de “Poesia 61”, sendo ele, o futuro, o espaço poético onde a ilusão infantilizada da superioridade portuguesa deveria ser combatida.

E é neste período que um grupo de estudantes e literatos decidem criar uma nova forma de se fazer poesia, trazendo para dentro de sua estrutura não apenas a experimentação da linguagem, mas também um olhar social para a memória coletiva e seus reflexos durante o Estado Novo. Essa é uma questão inegavelmente importante, pois “Poesia 61” fora, inevitavelmente, política e social e, suas produções, devem também ser observadas sob este ângulo, afinal, não haveria sentido nos escritos de, por exemplo, Luiza Neto Jorge, sem que se reflita, inicialmente, sobre seu contexto histórico e, também, não teria sentido em *Barcas Novas*, de Fiama Hasse Pais Brandão, se não fosse compreendido seu descontentamento com a vaidosa cultura lusitana. Nesse sentido, “Poesia 61”,

correspondeu a um estado de espírito de prenúncio de fim de um tempo, não só de um império e de uma identidade nacional aprendida desde os bancos da escola, mas também de uma moralidade nacional e familiar que já não correspondia às expectativas da época e que a guerra iria modificar profundamente. (VECCHI, RIBEIRO, 2012, p. 35).

Com os turbilhões da guerra que ocorria entre Portugal e suas colônias africanas, as quais buscavam total independência, o retorno dos portugueses ao enfrentamento em novas guerras tumultuou, especialmente, as cidades de Lisboa e Coimbra, palcos de uma das maiores greves estudantis da história portuguesa. A expressiva greve foi responsável pelo início de um levante contra o governo salazarista, como “um carácter de recusa do modelo político vigente por mediação da forma como ele se exercia na Universidade” (GARRIDO, 1996, p. 198), já que nas Universidades não se era mais permitida a participação dos estudantes em eventos de carácter político e social, a mando do último presidente do Estado Novo português, Américo Thomaz.

Neste período, membros de “Poesia 61” foram presos, devido à sua relação com os levantes estudantis, sendo Brandão detida em frente à Universidade de Lisboa, fato que acabou inspirando-a para a criação de *Barcas Novas*. Segundo Veiga Neto (2007, on-line), em entrevista para a revista portuguesa *Público*, Fiama “impunha a autoridade de uma forma veemente” e “tinha aquele ar de senhora frágil, simbolista do fim do século XIX, mas era uma mulher de armas. Havia nela uma determinação radical, como no poema da padeira de Aljubarrota [...] e quando se opunha às coisas era de uma violência justa, fantástica”, pois, mesmo sofrendo com a censura extrema, sempre retornava a escrever.

Curiosidades que se veem em outros autores do acontecimento poético, Neto Jorge, por exemplo, era a escritora mais envolvida com as greves da época, trazendo para dentro de sua poesia o mais efetivo descontentamento com a condição sócio-política de seu país. Há, também, a já comentada Maria Tereza Horta, que emana debates relacionados ao feminismo e a condição da mulher na sociedade em seus poemas. Já Gastão Cruz, por sua vez, foi o impulsionador de “Poesia 61” e acabou tornando-se um dos maiores poetas portugueses da década de 60, voltado sempre a busca por uma nova poesia portuguesa neorrealista, juntamente com Casimiro de Brito, um dos criadores dos “Cadernos do Meio-dia”, projeto que anos depois se tornaria “Poesia 61”. Segundo G. Cruz, “enfim, penso que o sentido da linguagem poética é realmente o de conseguir transpor o real para a poesia, criando uma linguagem que é diferente e autônoma em cada poeta.” (CRUZ, 2006, p.2).

Essa construção de uma nova forma de escrita proveio, em Brandão, do uso não apenas de jogos entre palavras e metáfora, mas, também, através do uso incessante de metalinguagens e metapoesias, buscando dar um sentido novo à palavra e revelando uma vontade de partir ao encontro da essência poética.

É neste sentido que “Poesia 61” tornou-se a fonte de descobrimento da estética lírica e do desenvolvimento da escrita de Fiama, aspectos de sua aprendizagem ainda no campo poético posto que foi seu primeiro passo largo adentro desta área, pois iniciou no teatro e na prosa, tendo a poesia como alicerce apenas a partir do final da década de 50). Aprendizagem que sempre se manteve, pois, a autora reinventa-se constantemente, devido ao seu estilo possuir algumas peculiaridades, as quais estão presentes em todas as suas obras.

Sobre essas peculiaridades será dada continuidade a seguir, ocasião na qual será tratada especificamente das características comuns de Fiama, mas que devem ser levadas em conta de forma teórica, somente assim haverá uma compreensão maior de como todos estes elementos se mesclam em *Barcas Novas*.

## 2. AS PAISAGENS POÉTICAS DE FIAMA

Da escrita da autora até o prevalecimento de sua memória, de potencial lírico e imagético, nota-se a necessidade de desconstrução que permeia os versos de seus poemas e de seus textos. Nesse sentido, o capítulo ora em voga focará em três aspectos importantes de sua poesia e que surgem com frequência em *Barcas Novas*, elementos que parecem ser retomados em suas obras como uma forma de experimentar a linguagem, são eles: intertextualidade, metalinguagem e metapoesia.

É importante destacar que as produções da autora constituem-se, em sua grande maioria, de suas próprias vivências e também da condição desejosa do ser humano de ter experiências, levando-os aos movimentos de fotografar momentos ou, de “olhar para trás”, de revisitar suas memórias, sejam elas de seu cotidiano ou, inclusive, de releituras de histórias que já lhe proporcionaram experiências no passado. Nos processos de composição da autora, observa-se como este exercício de relacionar imagem e experiência é recorrente, de modo que a narrativa e as lembranças se fundam na reinvenção da escrita.

Em *Sob o olhar de Medeia*, livro publicado em 1998, observa-se o uso da prosa poética para representar o frequente bucolismo que perpassa situações da vida da autora: sua vida na quinta de sua família, seu contato com a natureza, seu gosto pela leitura e seu desejo de desvendar os chamados mitos clássicos da cultura grega e hebraica. Fiama, nessa obra, evoca a tragédia de *Medeia*, do escritor grego Eurípedes, datada em 431 A.C, para tentar compreender os limites do tempo, das ações e do limiar entre a vida e morte. Buscando entender seus próprios sentimentos, Fiama “pensa, sentada no refúgio do banco de pedra isolado, que o olhar é poderoso, que recebe e transmite o mundo visto. Mais tarde, sem jamais esquecer Medeia, pensa que é essa a definição da Arte, ao lançar imagens de vida e de morte, as únicas possíveis na Terra” (BRANDÃO, 2007, p. 220).

A constituição da cultura portuguesa, como se nota em *Sob o olhar de Medeia*, é comumente utilizada pela autora, tanto em sua prosa quanto em sua poesia. Em *Barcas Novas*, por exemplo, a importância de se saber a história de Portugal e a condição de identidade que é, a partir dela produzida, influencia diretamente no entendimento da primeira parte da obra, também intitulada de “Barcas Novas” como é, por exemplo, no caso do mito de D. Sebastião, tão difundido pela história lusitana e, que permanece presente na literatura até os momentos atuais. O mito sebastianista foi sendo reelaborado por Fernando Pessoa, em sua obra de grande renome *Mensagem* (1934) e está presente em “*Barcas Novas*”, de Fiama, na qual “a Saudade aqui não é nada mais do que a saudade, um círculo imutável e repleto de nostalgia”

(GALVÃO, 2017, p. 1.040). Na obra de Fiama a saudade surge sem abrilhantamentos e com um negativismo frente à história de seu país.

Este uso do passado em suas produções literárias surge, com maior frequência, em suas obras poéticas, sendo uma característica importante para se compreender como ocorre o desenvolvimento da imagem dentro dos textos de Fiama; ela expõe sua visão ao leitor proporcionando cenas que se tornam vivas quando escritas, “uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (BACHELARD, 1993, p. 7).

Como comentado por Bachelard, a imagem tende a retornar a sua origem, proporcionando duas visões em um mesmo espaço poético; em Fiama, nota-se que seu conhecimento sobre Portugal e sua história ressurgem, intuitivamente, em suas obras.

A escrita, como meio de reformular o pensamento sobre o passado ou refletir sobre autores antigos, tende a persistir nas obras de Fiama, desde a obra a qual se analisa até *As Fábulas* (2002), seu último livro de poesias, que contam com a temática voltada, também, ao mesmo patamar histórico-cultural.

Observa-se assim, que os escritos de Fiama, mesmo experimentais, possuem grande carga de conhecimento, pois a autora relaciona memória e imagem durante seu processo de criação poética. Nesse sentido, fora graças ao conhecimento amplo de Fiama na área de filologia e escrita literária que ela se tornou uma escritora de poemas experimentais e é devido ao seu desejo de conhecer e refletir sobre a memória e a cultura que grande parte de suas obras foram escritas. É claro que “a história e a biografia podem ajudar na compreensão de um poema, mas não podem, contudo, dizer o que é um poema.” (NEVES, 2014, p. 44), por consequência, não se deve renegar a biografia da autora, mas é importante observar realidade e poesia sob perspectivas diferentes.

É através desse panorama que se pode notar os jogos que Fiama busca impor aos seus leitores. As vivências da autora remetem diretamente à sua poesia e às imagens que, em meio ao poema, poderiam remeter à uma renovação da realidade e da palavra. Diz-se “poderiam”, pois mesmo que sejam aparentemente próximas ao real, elas ainda são criações poéticas, elas ainda são frutos de um “poeta fingidor”, termo utilizado por Fernando Pessoa, ao refletir sobre o próprio papel do poeta. Nesse sentido, o ambiente de criação poética de Fiama é relacionável ao seu contexto histórico e a sua capacidade intelectual, mas não se pode deixar de levar em conta que, depois de escrito, o poema é sempre ambíguo e nunca há uma verdade absoluta que o possa desvendar, tudo “parece” ser, mesmo em meio à completa autenticidade de Fiama, tudo tenta transportar-se para seus versos.

Sobre esta constituição da poesia de Fiama, sempre voltada a tentar descrever as imagens que vê e atravessar o ambiente real até chegar ao poético, o pesquisador Eduardo Lourenço em “Fiama ou o inelutável”, texto escrito em 2006 e publicado como prefácio de *Obra Breve* (2006), elucida:

Tudo se passa como se Fiama nascesse mais aquém – como poeta – dessa oposição metafísica entre realidade e palavra. Anterior a essa oposição, a realidade mesma já é escrita, sem verbo explícito, som, rugosidade, forma, movimento, vento e voo sem sujeito, sobre os quais pousa o olhar do poeta que é não aquele que vê a distância como o mais intelectual dos nossos actos de vida, mas coetâneo da visão onde o mundo nos é dado. [...] O muro da linguagem e o muro da Caverna, o nosso mundo, são um só mundo. O melhor é descrevê-los, decifrá-los, o que Fiama fará com a consciência oficial da mais arcaica e sublime tecedeira. (LOURENÇO, 2006, p. 7-8)

A busca pela essência da escrita, chamada por Fiama de “a palavra que principia” em seu primeiro poema de *Morfismos*, reflete a condição metafísica observada por Lourenço. A poesia em Fiama busca um sentido inicial, desvendando a poesia e a história de maneira a buscar nelas um sentido ainda não afirmado. É através desta realidade “já escrita” que a autora propõe em suas produções a construção de imagens, muitas vezes sinestésicas e outras vezes relacionadas diretamente com o ato da leitura, promovendo um novo olhar à escrita poética e à própria concepção do que se assemelha à realidade. A sua busca pelo “Nome lírico”, termo que surge em *Barcas Novas*, apresenta a existência de um mundo sem sujeito pré-determinado, pois o “nome” é a multiplicidade de poetas que se desenvolvem através do muro da “linguagem”, como comentado por Lourenço.

Ao mencionar o termo “Muro das Cavernas”, o qual normalmente é utilizado em referência à “Alegoria da caverna”, apresentada na obra *República*, do filósofo Platão, nota-se que, para Lourenço, Fiama transgride a linguagem, sendo a “caverna” um espaço de clausura da mente e do corpo. Na busca pela essência da palavra, ela acaba transformando o espaço (mente) e a matéria (corpo) em um só, isto é, trazendo para dentro da poesia a experiência com o espaço e com a matéria. Observemos como isso ocorre em seu poema “A matéria”, apresentado na seção “Matéria”, escrita entre os anos de 1960 a 1965, sem publicação definida, porém apresentada em *Obra breve*,

Aprendo a temperatura o seu frio  
O ar que tem por dentro a sua arte

Aprendo o sangue o seu calor o fundo  
A linha necessária e o sigilo

O que mostra é o tacto em si incide  
 Na sua inércia inclui a própria forma  
 [...]  
 (BRANDÃO, 2006, p. 25)

O poema em dísticos representa este espaço entre a linguagem e a experiência, sendo o título do poema a própria metáfora inicial; a matéria expõe um corpo, algo mutável e que depende da temperatura, do ar, do sangue e do tato, assim sendo, ele é a condição física e, também, as necessidades básicas para se ter vida. É o poema buscando retratar a composição do corpo, composição através da qual a mente “aprende”: aprende que sua temperatura externa depende do clima e aprende que, por dentro, ele é quente, pois está repleto de linhas que seguem as veias de sangue. O movimento de respirar, de obter ar, é a própria arte. O tato representa os sentidos e reflexos corpóreos nos quais incide o aprendizado, como se o eu lírico estivesse enumerando sensações e movimentos, os quais resultam em uma condição de “inércia”, de estagnação da forma, mas envolto pela experiência. Neste sentido, “o corpo ultrapassa a sua condição de organismo estruturado por um conjunto de órgãos ou de uma anatomia e passa a compor outras relações com o mundo” (BORGES; JÚNIOR, 2013, s/p), “ele “aprende” e isto incide em um reflexo, o qual surge no último verso do poema “o imaginário mostra no objecto” (BRANDÃO, 2006, p. 25), evidenciando sua própria noção de matéria: Si mesmo.

Ao ler Fiama e tentar desvendar seus enigmas imagéticos, nota-se que o espaço poético apresenta elementos da realidade e do seu cotidiano, como ocorre, por exemplo, no poeta haicaista japonês Bashô, em que o movimento de fotografar com o olhar é transportado para seus poemas. Esta é uma possibilidade que surge quando se observa a maneira com que ela dispõe seus poemas, nos quais ela introduz imagens a partir da linguagem.

Pode-se notar esta relação quando vemos que a matéria, sob a versão da poeta Fiama, pode representar o corpo, pois é a imagem que infere no leitor, e a autora, enquanto isso, escreve seus poemas como uma “sublime tecedeira”, trazendo o plano empírico ao encontro do espaço abstrato, recriando sentimentos, sensações e ações em suas produções, como afirma Eduardo Lourenço, “os dois fios da sua meada não recriam dois mundos opostos, o da realidade e o da poesia que os tece, são ao mesmo tempo grosseira matéria aceite como revelação sublimada que envolve o poema pela tecelagem mesma” (LOURENÇO, 2006, p. 8).

Ela é uma eterna tecelã.

Neste tópico, observaram-se aspectos da autora relacionados à sua capacidade de envolver o leitor em um jogo entre a inspiração e o ato de escrever, o qual se manterá no tópico a seguir, o qual abordará as imagens de Fiama, um de seus traços poéticos mais marcantes: a maneira com que ela tece (escreve). A matéria original trazida pela autora no poema “A matéria” seria um acaso poético, não fosse pela condição imagética que ela propõe, nesse sentido, para que se compreendam os poemas de Fiama, deve-se levar em conta suas imagens – os “nomes líricos” que a “palavra principia” – como será, mais adiante, explicado.

A seguir, apresentamos uma discussão sobre o conceito de imagem na literatura da década de 60, de modo a preparar a referência teórica para a análise da obra “*Barcas Novas*”.

## 2.1 Considerações sobre a imagem

Na construção de uma linguagem que auxilia na disposição deste espaço imagético experimental, a poesia mostra-se sensível à imagem que a antecede. Antecede, pois a palavra constrói a imagem e ela, por sua vez, expõe a cena vista que é refletida no verso, processo que resguarda um bem remanescente, isto é, a própria memória humana, reproduzindo o pensamento do poeta e compondo o espaço de visão do leitor, onde a imagem é “a conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que miraculosamente, dizem o indizível” (LOURENÇO, 1996, p. 119).

Dizer o “indizível” é transgredir o “muro da linguagem” e o “muro da caverna”, como observado no tópico anterior. É encontrar possibilidades de subverter a poesia e experimentá-la, renovando-a. A imagem produz esta renovação de forma pouco tímida com os poetas de “Poesia 61”, como no caso de Fiama e de Luiza Neto Jorge, ambas tratando de poesia imagética de maneiras diferentes e com linguagens ímpares, as quais revelam entre si esta condição indizível.

É nesse sentido que não se pode afirmar, com certeza, que o poema não buscou ressignificar qualquer condição que fosse, inclusive a própria condição da realidade. O poeta escreve, mas, ao escrever, o poema não é mais seu, encontra-se ele no espaço entre estes dois muros: o da linguagem e o da caverna, um espaço em que se tenta dizer o indizível. Dentro desta percepção,

A imagem é o espaço no qual as sensações convergem, desde o primeiro contato com o olhar, que a formula na mente por meio da retina, até seu encontro com a audição que permite que ela se reelabore (subjetividade). Assim, a imagem nunca é a mesma, pois seus significados são sempre ressignificados quando diante das tensões do sujeito que articula sua visão de mundo entre a razão e a sensibilidade. (SILVA, 2014, p. 2)

Nesse jogo entre razão e sensibilidade, a subjetividade do autor pode reproduz aspectos relacionados à sua realidade e os internalizar em sua própria poesia, transformando o seu olhar em imagem poética e produzindo sentidos em que o leitor possa se envolver. O resultado desse processo de criação poética através da imagem é um vínculo entre poesia e leitor, no qual a poesia provoca sensações que envolvem e podem estimular o olhar do leitor – o qual se insere no processo de interpretação –, seja ela de acordo com o proposto pelo poeta, seja a sua própria. De uma forma ou de outra, ambos acabam compondo uma nova significação e ressignificação da linguagem e da imagem na poesia.

Neste processo, a imagem, sob a perspectiva da Literatura, produz uma variedade de realidades, pois, sua construção depende do uso e da estrutura da linguagem poética que, conseqüentemente, emerge da originalidade, tornando-se não mais fruto do poeta, mas sim da própria poesia. A imagem liberta o poema para que ele possa ser observado através de várias lentes, sendo, uma delas, a própria visão do autor, como podemos observar na primeira parte de *Barcas Novas*, obra de Fíama Brandão, onde a própria autora parece fundir-se com o texto, transformando a si mesma em um sujeito poético.

No momento em questão, a imagem se reproduz através da condição de um espaço proposto, intencionalmente, pela autora e é, por meio dele, que o entendimento dos poemas se sucedem. Nessa primeira seção, também intitulada de “Barcas Novas”, a imagem é envolvida pela história portuguesa, condição que não se relaciona, necessariamente, com a autora, mas sim com o próprio país Portugal. A história divaga entre os versos de Fíama, nos quais a linguagem produz o sentimento descontente da autora frente ao seu país, entretanto, as imagens produzidas pelos poemas renovam a cultura e transgridem o meio tradicional. O leitor, nesta seção de *Barcas Novas*, é encorajado a voltar à história para desvelar o ambiente imagético que está proposto, porém, se ele não desejar seguir este incentivo da poeta, terá seu direito de perceber o poema e ressignificá-lo, participando da criação de novas imagens, conhecendo, “em cada uma de suas pequenas fibras, um devir do ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal maneira sensível que uma palavra o inquieta.” (BACHELARD, 1993, p. 341).

No caso da Fíama, a imagem propõe trazer este indizível para o poema, ela é o ponto chave, pois o poema em seu plano indizível apenas “parece ser”, nunca é, visto que produz esta inquietação do ser, remetendo-nos aos estudos de Bachelard (1990) e, no caso da imagem, a propagação reforça uma semelhança com o real, contudo, é uma semelhança que

parece surgir, sem poder ligar-se novamente com o que foi dito, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (PAZ, 1984, p. 120), a escrita ao se tornar parte de um poema parte de um busca de seus próprios sentidos, suas próprias “sensações” e significações.

Em “Nome Lírico” e “Enumeração do corpo e do ouvido”, ambas seções de *Barcas Novas*, a construção imagética produz olhares sob um ambiente que detém de uma interpretação que resulta em um ambiente voltado à escrita e ao próprio corpo, como se pode notar no poema “Fria Noite”, o último poema de “Enumeração do corpo e do ouvido”:

Vê-se  
Um limite posto  
Na represa  
Da água do rosto

Assim contida  
Seca  
A débil oferta  
Dos afectos

O olhar vão  
Entrega impuros  
À paz os nocturnos  
Gelos  
(BRANDÃO, 2006, p. 67)

Neste poema, observam-se várias características de Fíama que envolvem a imagem, como o uso constante da metáfora, do verso livre e de uma temática que surge descrevendo algo que, no caso deste poema, é o sentimento da dor. Esta imagem é dada ao leitor por meio da descrição de uma face que chora e, ao mesmo tempo, contém o choro, como se pode observar através da palavra “represa”, a imagem metafórica do olho que está posto a chorar.

Em suma, o que é de grande interesse momento, é que a composição imagética de “Fria noite” poderia representar, como possível significado, a própria lágrima que “Assim contida/seca”. Esta relação remete ao que Umberto Eco chama, em *Obra aberta*, de “função emotiva”, na qual “a mensagem visa a suscitar reações no receptor, a estimular associações, a promover comportamentos de resposta que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada” (ECO, 2005, p.64), isto é, como consequência do estímulo visual proposto pelo eu lírico de “Fria Noite”, reflete-se em uma busca por um significado imposto entre os versos do poema, estimulando o leitor a se atentar tanto para a construção estrutural do poema, quanto para as imagens que ele mesmo formula em seu imaginário.

No primeiro verso há o termo “Vê-se” e nota-se que existem duas possibilidades de interpretação: o eu lírico vê o acontecimento ou, o eu lírico pede ao leitor que observe o

acontecimento. Em ambos os momentos a ligação entre estes dois sujeitos denotam sentidos possíveis ao poema: uma represa que “contida/seca” e/ou a água do olhar “contida/seca”, duas imagens que aludem ao estado da água em meio à metáfora entre represa e olhar. É neste meio em que o nome do poema torna-se um estímulo, posto que apresenta o espaço/tempo no qual decorrem os acontecimentos, é a imagem inicial que recorre ao leitor para produzir sensações, como a informação de que é noite e está frio surge apenas no título, observe que ele é quem permanece pairando sob a mente do leitor em toda a leitura do poema.

Mas, em “Pedra em Expansão”, poema da seção “Nome Lírico”, de *Barcas Novas*, nota-se que, diferente de “Fria Noite”, o título não alude a uma imagem de fácil compreensão e, além disso, o poema exige maior atenção para que se encontrem interpretações possíveis,

Diz não são os anos que passam  
É a pedra

Não o tempo  
O que por mim passa  
Mas ela  
Que somente acompanha

Diz não passam anos  
Para a minha idade  
Só uma pedra está  
(BRANDÃO, 2006, p. 52)

Sendo a primeira estrofe uma afirmação e as que seguem justificativas, nota-se que a relação proposta volta-se ao tempo e a pedra. O título, “Pedra em expansão”, apresenta um ambiente imagético que, relacionando-o com os estudos de Umberto Eco sobre a função sugestiva,

não constituiria um estímulo capaz de estabelecer uma referência imediata, com um significado preciso, mas provocara um "campo" de lembranças e sentimentos [...] Quanto mais incompleta sua cultura ou fervida sua imaginação, tanto mais sua reação será fluida e indefinida, seus contornos desfiados e incertos. (ECO, 2005, p. 77)

Nesse caso, o título só propõe uma imagem espacial em sua continuidade, diferente de “Fria Noite”, em que o espaço/tempo já está definido. Por consequência, percebe-se que “Pedra em expansão” sugere, durante a leitura do poema, uma expansão voltada ao tempo, aos “anos que passam” sendo a pedra o objeto de atemporalidade que permanece intacto durante todo o ciclo que é representado no poema. A pedra que expande cria significações que se mantém além do vínculo direto com apenas um sentido, ela “abre-se a uma serie de

*conotações* que superam em muito o que ela *denota*.” (ECO, 2005, p. 77), isto é, a pedra sugere esta eternização do tempo, mas ela acaba não podendo ser observada apenas sob um viés.

As imagens que surgem em *Barcas Novas* tendem a ser semelhantes ao que se foi percebido nestes dois poemas. Em muitos casos, Fiamma expõe a intenção imagética na própria linguagem de maneira mais evidente, como na seção “Barcas Novas”, de *Barcas Novas*, na qual a cultura portuguesa se relaciona diretamente com a escrita. Nessa seção o espaço é proposto sob uma temática: a história; e a linguagem poética é desenvolvida através das imagens lusitanas que propagam o olhar do eu lírico da autora frente ao seu país. Situação que ocorre na última seção da obra, “Sestas”, seção na qual as imagens já se desenvolvem ambientadas nas sestras pastorais e, logo na segunda seção de *Barcas Novas*, intitulada “Bestiário”, a imagem envolve a intertextualidade entre Fiamma e Gil Vicente, apresentando releituras, inclusive imagéticas, de uma das obras do autor e trazendo-a para a literatura portuguesa do século XX através de Fiamma.

Portanto, deve-se levar em conta que *Barcas Novas* é um livro escrito em camadas, pois, aos poucos, caracteriza não apenas a escrita poética, mas, também, a própria autora e é esta sua importância, pois o que se encontra nesta obra é Fiamma ainda em um período de experimentar a linguagem através de novas formas e novas temáticas, levando seu conhecimento obtido a partir de “Poesia 61” para novos patamares, até que, em anos posteriores a *Barcas Novas*, observam-se estas “camadas” de maneira mais aprimorada em suas obras seguintes.

Com a discussão, não encerrada, mas explanada de forma a se compreender a relação entre poesia e imagem que está disposta nos poemas de Fiamma, neste momento, dar-se-á continuidade a este capítulo, notando mais alguns pontos que percorrem os poemas de Fiamma e que se exuberam dentre suas imagens.

## **2.2 Considerações sobre a intertextualidade e a metapoesia**

Como foi observado, o ambiente imagético proposto pela poeta resulta em um uso de vários elementos para promover um novo olhar sobre a relação entre a essência da linguagem e a essência da imagem, um ambiente que Fiamma chama, em sua obra *Cenas Vivas* (2000), de “uma nova perspectiva essencial da realidade” (BRANDÃO, 2006, p. 279) e, Eduardo Lourenço (2006), de uma busca de tentar dizer o “indizível”. Duas perspectivas que se mesclam ao analisar os poemas da autora.

De maneira paralela aos traços imagéticos apresentados, a autora também traz em suas obras, como em *Cenas Vivas* e mesmo em *Barcas Novas*, seu conhecimento tanto cultural quanto literário de autores e filósofos gregos, romanos e até portugueses, para construir uma grande parte de suas produções, apresentando aspectos intertextuais que complementam sua poesia. É importante destacar que Fiama, muitas vezes, escreve poemas endereçando-os à outros autores e colegas, refletindo sobre eles – seus relacionamentos e suas obras, isto ocorre com frequência ao tratar-se de escritores portugueses, surgindo em “Nome Lírico”, poema em homenagem a João Carlos P.V, grande amigo da poeta.

Mas a característica fundamental observada em *Barcas Novas* e que é comumente utilizada pela autora, provém de seu interesse pelo uso da intertextualidade. Segundo a pesquisadora e linguista Rita de Cássia Marques Lima de Castro, “para que um discurso surta o efeito desejado, é preciso haver uma ressonância interna, uma identificação entre o que foi falado e o que foi ouvido” (CASTRO, 2002, p. 104). Neste sentido, para que haja uma representação intertextual, deve-se haver um significante que produza no leitor a capacidade de criar relações entre um, dois ou mais textos, como ocorre, por exemplo, na seção “Bestiário”, da obra de Fiama, na qual se apresenta a relação evidente entre seus poemas e os de outro autor.

A constituição intertextual apresenta, de forma implícita ou explícita, a referência a outro texto, um texto-fonte que é o utilizado como base na criação de outro, apoiando-se durante a criação textual ou poética. Em *Barcas Novas*, observa-se o grande uso da paráfrase durante a apresentação dos poemas com tema e/ou escrita intertextual, situação que apresenta ao leitor a fonte e, em grande maioria, o próprio texto-fonte para proporcionar um entendimento maior por parte do leitor frente à criação poética de Fiama, explicitando autor e poema de forma cortês.

Em “Barcas Novas”, poema da obra *Barcas Novas*, nota-se que sua criação tem influência em uma cantiga trovadoresca, intitulada de “La batalha” ou “Em Lixboa sobre lo mar”, do cancionero e jogral Joan Zorro, que viveu, durante o reinado de D. Dinis (1279 – 1325), em Portugal,

as cantigas do jogral reúnem características tradicionais, e não pertencem à estética da poesia cortês pelo fato de serem todas de refrão e pelo uso da técnica do paralelismo e do leixa pren. Entretanto, suas cantigas podem ter sido criadas e cantadas num meio cortês, já que ele possivelmente as compôs para o rei D. Dinis, a quem dá a voz na cantiga anterior. Essa hipótese é levantada pela presença da cidade de Lisboa e do rei português em algumas de suas composições. (GRADIN, 1993, p.56, *apud* ARAÚJO, 2016, p. 8)

Esta voz surge de maneira a enaltecer seu país, sejam seus feitos em terra, sejam seus feitos em mar, proporcionando um olhar semelhante ao de Luiz Vaz de Camões, em *Os Lusíadas* (1572), em que o abrilhantamento das navegações portuguesas foi base para a criação de uma mitologia portuguesa própria, como se fosse uma *Odisseia* (séc. IX a. C) lusitana. Nesse sentido, Fiama utiliza-se de seus conhecimentos sobre Zorro para elaborar seu poema, atualizando-o e trazendo-o para seu tempo, ocasião em que a guerra entre Portugal e suas colônias africanas tumultuava os ares da década de 60.

Nota-se, desde a primeira estrofe, a relação intertextual proveniente do poema. Em Zorro, depara-se com os versos “Em Lixboa, sobre lo mar/barcas novas mandei lavar” (ZORRO *apud* BRANDÃO, 2006, p. 31), enquanto que, no poema de Fiama, “Lisboa tem barcas/agora lavradas de armas/ Lisboa tem barcas novas” (BRANDÃO, 2006, p. 31), o sentido do poema de Fiama, ainda que se difira do poema de Zorro, contempla uma alusão explícita ao seu texto-fonte, em que Lisboa/Lixboa (local), barcas (objeto) e lavar (intenção ambígua), encaminham a ida ao mar que surge no decorrer dos poemas. No caso de o uso do verbo lavar, observa-se que ele é usado de maneiras diferentes, em Zorro o sentido pressupõe uma forja, “barcas novas mandei lavar”, já em Brandão o sentido pode ser observado através do sentido de adorno, em qual as armas e os homens são adornos das barcas novas e “não lavram terras”, isto é, não cultivam, outra ambiguidade na significação do verbo.

Com o uso de palavras semelhantes, “Barcas Novas”, de Fiama, reflete “La batalha”, de Joan Zorro, fazendo com que ocorra uma espécie de citação, mesmo de forma variada, que “deixa claro para o leitor que houve o empréstimo de um texto em outro texto, que houve uma relação dialógica de textos” (OLIVEIRA, 2010, p.27), sendo assim, o poema apresentado pela autora direciona o leitor a relacionar as produções sem que sua interpretação seja a mesma ou a equivalente dentro do espaço intertextual, posto que ele pode ressignificar e partir em busca de um novo sentido para o poema “Barcas Novas” o qual difere do de Joan Zorro, criando novos discursos frente à sua percepção.

Essa intertextualidade explícita surge também na seção “Bestiário”, de *Barcas Novas*, na qual se nota o grande apreço da autora pela farsa de Gil Vicente, intitulada *Auto das Fadas*, ocasião em que o ser humano e seus trejeitos estão dispostos de forma a serem relacionados com animais. Através da leitura dessa farsa, a autora propõe novos poemas, semelhantes aos escritos por Gil Vicente, trazendo para dentro desta seção a relação evidente entre seus poemas e os do poeta humanista e teatrólogo, produzindo versos com intertextualidade explícita e atualizando-os.

Segundo Kristeva (1974, p. 39), “qualquer texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é a absorção e transformação do outro”, é através desta absorção que se constroem novos sentidos, os quais ultrapassam o texto e se renovam no leitor. Em “Bestiário”, a interligação entre este “mosaico”, que referencia um poema no outro, surge como em “Barcas Novas”, pois a própria autora apresenta seu texto-fonte, direcionando a leitura através de trechos de *Auto das Fadas*, em que animais e homens tornam-se um só no jogo de palavras que recria os aspectos bestiais do ser humano.

Com o uso de animais para retratar características humanas, nota-se que os poemas produzem também críticas a tais comportamentos, como ocorre, por exemplo, em “Raposo”, “Guardar-se homem de manco e torto deverá [...] Mas homem vivo à caça disposto caçará” (BRANDÃO, 2006, p. 45-46), poema que provém do texto-fonte de Gil Vicente, em que o chamado raposo é visto de maneira semelhante: “Deste se devem guardar/que se finge manco e torto/ e às vezes se faz de morto/por caçar” (VICENTE *apud* BRANDÃO, 2006, p. 45). Percebe-se que a familiaridade entre as palavras de ambos os poemas produz um sentido semelhante ao que está sendo proposto mas, que só pode ser compreendido através do leitor,

enquanto leitores, podemos notar com mais exatidão aqueles intertextos que o escritor está invocando, além de como e com que propósitos isso ocorre; e mais, enquanto leitores, também podemos decidir se queremos trazer outros textos que o escritor não tenha considerado relevantes para dar suporte ao tema tratado. (BAZERMAN, 2007, p. 93)

Como na construção de imagens que fora vista no capítulo anterior, na percepção de uma intertextualidade, a função do leitor também é extremamente importante, visto que ele participa ativamente do processo de reelaboração do poema, promovendo sentidos e discursos através da leitura, sendo a ponte entre o texto-fonte e o texto que produz o ambiente intertextual. Entretanto, como Fiana já apresenta, tanto em “Barcas Novas” quanto em “Bestiário”, a fonte de criação de seus poemas, a tarefa do leitor é mais simples direcionando-se à associar os poemas à sua frente, sem que haja o momento de descoberta porém, o próprio ato de vincular ambos os poemas, observar a correlação entre as palavras, mesmo que já estejam explícitas, revela significações importantes para o leitor,

as palavras são como as impressões digitais. Nunca serão as mesmas, porque nunca um contexto e um sentido intencional serão os mesmos. É como uma química, em que os elementos polissemias, conotações, dicotomia da linguagem, metáforas, metonímias, ambigüidades, sentidos do silêncio, todos se combinam para a produção de um discurso que não poderá, em sua totalidade, ser repetido. (CASTRO, 2002, p. 137)

Nas obras de Fiama, percebe-se que o papel do leitor é essencial para a produção de sentidos, apresentando sensações, imagens e percepções que, muitas vezes, se diferem da própria construção do poema. É uma eterna não repetição e não apropriação da linguagem. Neste meio de produção de “impressões digitais”, observa-se a constituição imagética e intertextual que começa a se emaranhar em meio a intenção da autora de refletir sobre o próprio ato de escrever.

Em “Camaleão”, a imagem inicial pressupõe o próprio animal e a intertextualidade promove o possível sentido desta criação poética: “Tem este fraco animal/tão estranho alimento/que não se farta de vento” (GIL VICENTE *apud* BRANDÃO, 2006, p. 44) o texto-fonte retrata o camaleão fraco e sem forças, mas, que em Fiama, acaba podendo representar uma metáfora referente ao próprio poeta “Também pode o vento/servir de alimento” (BRANDÃO, 2006, p. 44), em um sentido que pode refletir sobre a construção poética – em que a imaginação do poeta “tem sempre alimento” e, mesmo quando escrita ela, “a ninguém contenta”, nunca se limita. Neste poema, nota-se como Fiama utiliza da intertextualidade para produzir suas imagens e modelá-las a seu prazer, transgredindo o poema de Gil Vicente e trazendo o seu para o centro da reflexão.

Perceber como Fiama traz a criação poética para dentro de sua poesia é importante para se compreender outra característica que se sucede com frequência em *Barcas Novas*: a metapoesia. Segundo Paiva (1997, p. 87), “na obra poética, a imaginação torna-se o objeto precípuo da reflexão. O autor procura compreendê-la, tematização a criação e a imaginação artística, particularmente, aquela que engendra as imagens literárias”, nesse sentido, o uso tanto da metapoesia quanto da metalinguagem auxiliam na criação das imagens produzidas por Fiama, retratando o papel do poeta, do poema e da linguagem, como base para várias de suas produções literárias. É interessante observar que Fiama revela-se leitora crítica de Gil Vicente ao trazer seus poemas para a sessão “Bestiário o que, de certa maneira, a faz reinterpretar e atualizar a leitura da obra do teatrólogo, revelando novas percepções sobre os poemas, como se ela mesmo fosse uma camaleoa em busca de desvelar a linguagem.

Tendo consciência da importância da própria criação poética, nota-se que Fiama apresenta, em várias de suas obras, uma necessidade de refletir sobre a condição do próprio poeta como criador de novas percepções. É um jogo em que a autora, através da poesia, reflete o ato de escrever, o que Fiama normalmente chama de “Mão que escreve”, em *Barcas Novas*, sendo uma busca eterna pelo sentido de suas produções. Massaud Moisés, ao repensar as diversas significações da poesia, que a faz ser tão aclamada pelos teóricos literários, afirma que, “a poesia seria a comunicação, a expressão do eu. Como a palavra é o signo literário por

excelência, teríamos que a poesia é a expressão do eu pela palavra” (MOISÉS, 1968, p. 32), esta busca incessante pela palavra sacia o poeta apenas com a criação poética.

Neste espaço, a metapoesia é um elemento muito apresentado na área, uma vez que, envolto pela própria necessidade de escrever, ele acaba trazendo o poeta e o poema como próprio tema central. O firmamento da poesia é ela não poder ser observada sempre por vários ângulos, tudo “parece ser”, nada é certo, é um eterno fingimento que, após escrita, resulta no leitor,

[...] Ao chocalhar  
 Todas as frases, os versos  
 Caem uns dentro dos outros  
 E o poeta vê-se perante a impotência  
 De os refazer sílaba a sílaba.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 291)

Este trecho, de um poema sem nome, está presente na seção “Rosas”, de *Área Branca* (1978), a obra que consagrou Fiamma como uma das grandes poetisas portuguesas do século XX. A metapoesia envolve toda esta seção e, neste trecho em particular, nota-se o uso da palavra “chocalhar”, tendo um sentido de agitar/mexer, condição elaborada pelo momento de leitura do poema, no qual o poeta é envolto pela “impotência”, pois não há como dirigir a leitura, mostrar o sentido que se quis apresentar, ficando a mercê da leitura.

Além do frequente uso da metapoesia em suas imagens há, nos poemas de Fiamma, um crescente uso, também, de metalinguagem, dando sempre possibilidades de interpretação que envolvem a escrita, a palavra e o contexto em que a autora se insere, tentando explicar a própria linguagem, como ocorre com grande ênfase em poemas de *Morfismos*, obra na qual há o uso frequente da função metalingüística cobra do leitor que se atente aos conceitos trazidos pela poeta. Neste momento, entende-se que a,

operação metalingüística é de uso cotidiano: quando emissor e receptor necessitam verificar se se utilizam do mesmo código, o discurso focaliza o código. “Não entendi o que você quer dizer”, convida o receptor a reoperar, com outras palavras, o tema da conversa, tornando-o mais legível. A função metalingüística é uma equação: em termos gerais, a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem. (CHALHUB, 2003, p. 53)

No campo da poesia, o uso da própria linguagem para explicar a si mesma dentro da atividade poética define-se como metalinguagem, sendo ela uma função extremamente importante e responsável por dar forma à metapoesia. A função metapoética, já apresentada,

“confronta o leitor com o fazer poético, coisa que poesias com outros temas não conseguem fazê-lo” (BOMBINI, 2015, p. 1), nesse sentido, a metalinguagem expõe a palavra como tema e, muitas vezes, é utilizada de forma concomitante à metapoesia, em qual a poesia se refere à poesia.

Fiama utiliza dos elementos metalinguísticos em seus poemas de maneira, normalmente, metafórica, explorando as palavras a seu modo e retratando-a de acordo com o seu fazer poético, isso pode ser visto de forma impactante em seus poemas incluídos em *Morfismos*, ocasião onde as funções da palavra e da própria poesia são colocadas em questão, em quem “a sílaba é uma pedra álgida/sobre o equilíbrio dos olhos” (BRANDÃO, 2006, p. 15) que compõem, “com os dedos silábicos/síntese” (idem, p. 19), como se tentar explicar a poesia não fosse suficiente, a autora procura explicar a construção da própria palavra inscrita em meio às imagens que deseja representar.

Em “Nome Lírico”, seção de *Barcas Novas*, o uso da metalinguagem toma forma, ela é explorada de maneira a ser representada através de imagens, proporcionando um novo olhar sobre a escrita da autora, como se pode observar no poema “As correntes nos poemas”, em que as palavras,

Tumultuosas  
Representam  
Nos poemas  
Penas  
E modos  
De sofrer  
(BRANDÃO, 2006, p. 59)

Neste trecho, nota-se que as correntes podem ser observadas como as próprias palavras que, escritas, tornam-se “tumultuosas”, pois transcrevem “penas/e modos/de sofrer”, trazendo para o leitor um espaço em que a metalinguagem não está explícita, mas envolve-se em um sentido do poema. Isto é interesse em Fiama, suas cenas propagam sensações, histórias, momentos que proporcionam diversos olhares para sua poesia, olhares tais que serão vistos mais adiante.

Até o momento, este trabalho buscou apresentar o contexto de desenvolvimento literário de Fiama no início da década de 60 e algumas de suas características principais, as quais se fortalecem em *Barcas Novas*. Tendo-se isso em vista, o capítulo seguinte abordará os aspectos importantes da vida da autora até que viesse a tornar-se parte de “Poesia 61” e, tão logo, tratar-se-á de sua obra *Barcas Novas*, em que se apresentará a análise dos poemas, de acordo com as considerações feitas neste capítulo.

A imagem, nesta obra, se inverte em escrita. Será interessante observar como ocorre este procedimento.

### 3. POESIA INSCRITA NO TEMPO: FIAMA

Amante das lembranças que a remetiam ao seu passado, na quinta em que viveu sua infância, na cidade de Carcavelos, distrito de Lisboa, Fiama Hasse Pais Brandão (1938 – 2007) buscou, nos espaços mais profundos da memória, descrever seus próprios sentimentos. Contando com um desejo maior pela língua inglesa e germânica, a escritora tornou-se aluna da Universidade de Lisboa, Portugal, onde cursou Filologia germânica, curso que acabou por não encerrar.

Descontente com seus estudos filológicos tomou gosto pela poesia, pelo teatro, ensaios e contos que ela mesma buscou aprender a escrever, além de ter se tornado tradutora de um emaranhado de livros de autores que lia, inclusive obras de Eugen Bertholt Friedrich Brecht, autor alemão que estava proibido no auge do governo de Salazar.

Ao se aprofundar no campo do teatro, durante seu período como estudante, a autora teve um conhecimento maior sobre o poder das palavras e optou por tornar-se escritora. E, de sua escrita observou, mais de uma vez, que a censura existente durante o Estado Novo, momento político que tomou lugar na década de 60, era mais do que apenas um empecilho para a publicação de seus textos. Por consequência, Fiama,

(...) foi uma das fundadoras do Grupo de Teatro de Letras, junto com Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, José Silva Louro e outros. Em 1965, o grupo surgiu na sequência do *Círculo de Teatro de Letras*, uma tentativa encoberta de criar uma associação de estudantes na faculdade, durante o Estado Novo, quando estas eram proibidas. Escrever, por exemplo, *Os chapéus de chuva*, censurada, depois publicada em 1961. Ganhou o Prêmio Revelação da Sociedade Portuguesa, por essa peça de teatro. A experiência no teatro lhe deu um olhar cênico, que visivelmente se manifesta nos livros *Área Branca* e *Cenas Vivas*. (STEINBERG, 2011, p. 15)

Dotada de uma imaginação farta, escreveu uma coleção de obras em que apresenta, desde sua estrutura, um novo olhar sobre a poesia. Fiama buscava encontrar novas formas de escrever, experimentando e mesclando o que já era característico da poesia portuguesa com elementos provindos do teatro e de poemas haicaistas japoneses, inovando em suas produções, tanto nas em versos quanto nas em prosa. Estas novas percepções de escrita da autora puderam ser observadas logo em sua obra de estreia, *Em cada pedra um voo imóvel*, publicada em 1958,

Por meio do “vaivém” pelos textos, a poeta sugere um jogo de leitura que leve em consideração a constante movimentação do leitor pelos versos dos poemas, num convite que o chama a participar ativamente do processo de significação, de transformação e de transporte de significados que se operam em sua obra. [...]

Assim, sua escrita parece se exibir em processo, em ato, como drama que pressupõe, também, um processo e um percurso de leitura nosso, um movimento do leitor sobre esse palco de palavras. (LESSA, 2018, p. 59).

Partindo da necessidade de interação entre o texto e o leitor, *Em cada pedra um voo imóvel*, constitui-se da linguagem como um suporte ao espaço dramático, envolto pelos personagens que surgem na obra. Em meio à expressão “recitações dramáticas”, usada pela autora para representar o primeiro momento teatral do seu livro, vê-se submetido o ambiente performático das cenas construído através do drama às “recitações”, introduzidas na oralidade, que acabam por tornarem-se imagens produzidas pelo ato da fala, não pela ação dos personagens em si.

Observe como isso ocorre no trecho a seguir da peça “Lua e Sal”, trazida neste livro de Fiana:

Coro III: O mar hoje está indecifrável  
 Coro I: Está calmo.  
 Coro II: Está calmo.  
 O pescador: Mas a minha rede é velha e as tábuas do meu barco têm fendas  
 Coros I e II: És velho.  
 Coro III: És velho.  
 O pescador: Já as vagas se rasgaram nos rochedos e o vento redemoinhou setenta invernos.  
 Coro III: Agora, não sabes se a chuva cairá de novo para ti.  
 Coro I: Estás só.  
 Coro II: Estás só.  
 (BRANDÃO, 2007, p. 24)

A estruturação teatral acompanha a predominância da produção lírica, viabilizada pelas imagens evocadas em cada fala através da ênfase do espaço. A história segue, ao repetir /calmo/, /velho/ e /só/, o movimento do mar, da rede, do redemoinho, da chuva, sensações que são trazidas à memória do leitor, elaborando nele a possibilidade de se conectar com a linguagem textual.

Nesse sentido, pode-se refletir sobre a grande questão trazida por Roland Barthes, em sua obra *Ensaio crítico*, “será que a imagem é simplesmente duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?” (BARTHES, 2009, p. 38), no caso de Fiana, o texto reproduz a imagem e é complementado pelo que ela representa, o leitor torna-se parte do movimento de recitar e construir, a partir de suas experiências, o espaço no qual os acontecimentos se seguem, “a palavra e escritura aparecem numa moldura comum; a palavra está inscrita na imagem” (SANTANELLA; NOTH, 1998, p.56).

Esta “imagem inscrita” que Brandão traz desde *Em cada pedra um voo imóvel* (1958), permaneceu como característica da autora mesmo quando se tornou parte das publicações de *Poesia 61*, acontecimento poético que fora visto como um marco da busca pela renovação poética dentro da literatura portuguesa. Em sua primeira publicação, ela apresentou *Morfismos*, um plaquete com catorze poemas, separados em três seções: “Grafia”, “Tema” e “Sincronia”, em quais a palavra imagética torna-se o centro da construção dos próprios poemas. Momento importante, visto e analisado por Jorge Fernando Silveira, em sua obra *Portugal Maio de Poesia 61*, em qual o autor busca trazer, de forma minuciosa, o espaço que fez com que o acontecimento, em que Fiamma estava intrínseca, fosse necessário. Este pesquisador,

Ao analisar as conexões entre o texto e a história, por um lado, e o contexto poético de *Poesia 61*, por outro, mostra-nos como esta poesia correspondeu a um estado de espírito de prenúncio de fim de um tempo, não só de um império e de uma identidade nacional aprendida desde os bancos da escola, mas também de uma moralidade nacional e familiar que já não correspondia às expectativas da época e que a guerra iria modificar profundamente. (SILVEIRA *apud* RIBEIRO; VECCHI, 1986, p. 35).

Dentre textos de Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, Maria Tereza Horta e Fiamma H. P. Brandão, a busca de uma identidade nacional é vista como reflexo da experimentação da escrita inferida no cerne das discussões que permeiam a *Poesia 61*, impulsionando a inovação do modernismo através da busca pela imagem essencial que representaria cada sentimento ou sensação, as quais os autores propuseram-se a proclamar. Nas produções de *Poesia 61*, as bases da autenticidade da palavra poética já não são mais apenas elaboradas pela escrita literal, mas também através do encontro entre a poesia e as relações humanas.

Nesse caso, os autores procuraram firmar sua escrita em campos antes impostos pela materialização da poesia e estrutura poética, observando movimentos que ocorreram e experimentando novas percepções do que poderia vir a ser o futuro da poesia. Segundo o pesquisador Eduardo Prado Coelho,

“(…) até os anos 60 era relativamente fácil o agrupamento da nossa produção poética em termos de movimentos, escolas, caracterizações programáticas e revistas. Lembremos as referências obrigatórias a Orpheu, no princípio do século (que, aliás, para a nossa poesia, se inicia em 1915); à Presença (marcando os finais dos anos 20 e os anos 30); ao neorrealismo e à coleção Novo Cancioneiro nos anos 40, que, no entanto, veriam ainda surgir como contraponto o espírito anti-ideológico dos Cadernos de Poesia; a revistas de índole diversa como Távola Redonda, Árvore, A Serpente, Graal ou Notícias do Bloqueio nos anos 50, embora todas elas

anunciassem, com matizes ideológicos distintos, um retorno a uma certa autonomia do discurso poético, e ao movimento surrealista em Portugal” (COELHO, 1979, p. 114)

Os movimentos anteriores à Poesia 61 acima citados refletiram, diretamente, em uma necessidade de manter a técnica e a estética do verso, necessidade esta em que a estrutura é tão importante quanto a significação da poética, entretanto, os poetas da nova geração tiveram como foco de suas produções o verso livre, a metalinguagem e, inclusive, a metapoesia, termo que corresponde à “poesia tomada como matéria de si mesma, espelhada no poema” (BOCHICCHIO, 2012, p.158). Os poetas, inspirados pelos movimentos neorrealistas que surgiam no país e por uma nova forma de experimentar a literatura, reinventam a poesia sem definir, de modo claro, as pautas que inferem no “acontecimento”, e é

(...) em 1961 que se vão reunir, numa publicação coletiva, cinco poetas muito jovens — Maria Teresa Horta, Fíama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Casimiro de Brito e Luiza Neto Jorge — que se caracterizam por uma notável inquietação lingüística, criando textos que se auto-referenciam, que refletem e sobre o ato poético, ao mesmo tempo em que denunciam uma situação social. (BERARDINELLI, 1977, p.21)

Por consequência, o contexto histórico em que ela foi inserida e os autores que a compõem promoveram um (re) pensar sobre o próprio ato de escrever, partindo em busca de uma percepção da literatura que já vinha ocorrendo na Europa durante o século XX, a procura de novas formas de inovação em um contexto em que “sensação geral dos teóricos da literatura, naquele momento, era de que ela estava repetitiva, estagnada” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30).

Dentre tantos textos inéditos que fizeram parte dessa inovação, encontramos *Morfismos* (1961), livro que marca a chegada de Fíama Hasse Pais Brandão à literatura portuguesa, agora como poeta. A autora optou por representar a poesia através do sentido visual, repensando a verdadeira função do poeta ao escrever e, ainda, um desejo pastoral que aflora através das imagens elaboradas em suas produções, como se pode perceber no poema inicial da obra, intitulado de “Grafia 1”,

Água significa ave

Se

A sílaba é uma pedra álgida  
Sobre o equilíbrio dos olhos

Se

As palavras são densas de sangue  
E despem objetos

Se

O tamanho deste vento é um triângulo na água  
O tamanho da ave é um rio demorado

Onde

as mãos derrubam arestas  
A palavra principia  
(BRANDÃO, 2006, p. 15)

Através da afirmação “Água significa ave”, nota-se a falta de concordância na significação das palavras retratadas no verso, vez que há a impossibilidade literal de a “água” significar “ave”, entretanto, temos a sonoridade integrada no verso pelo fonema vocálico /a/ que, desde este momento, promove uma abertura sonora dentro do poema. Nesse cenário, “ave” surge intuitivamente, podendo representar o voo; enquanto a água, a liberdade de seguir seu próprio caminho. Consequentemente, o poema pode ser visto como um “voo livre”, isto é, livre da estrutura poética elitista que provinha ao encontro de Poesia 61, comumente utilizada em Portugal entre autores considerados de renome pela crítica literária do século XX, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, membros da Revista “Orpheu”, uma das antecessoras dos plaquetes de “Poesia 61”.

Antes de observar a construção de “Grafia 1”, para tentarmos compreender os possíveis significados do poema, deve-se atentar para o que o fala Brandão sobre seu verso, declaração escrita à mão para a edição número 8 da revista Relâmpago, no ano de 2001, dividido em temas intitulados “Substantivo”, “Nome” e “Discurso”. Segue um trecho do depoimento da autora:

“A minha poesia nos anos 60

(*Memorandum* talvez para os críticos)

1. Substantivo

Comecei palavra a palavra. Assim: Água significa Ave (1º verso de *Morfismos*, 61) ou O substantivo é audível/como de cada vez um óvulo.

A poesia estava quase numa única imagem, avassaladora, que coincidia quase com uma única palavra. Tão avassaladoras que eram totais, uma a uma. Recordo que entre amigos [...] dizia-lhes, dizia a cada um: a palavra “água”, por exemplo, de chofre, que imagem concilia? Um dia “água”: barco; outra água: nuvens; outra água: tanque. Mas não, não parti das evocações dos outros! Parti, desde logo, do meu eterno léxico: Água significa Ave. Sempre tinha sido assim, e assim continua. Então, o conhecimento e a memória eram pontuais. Uma palavra em equilíbrio com o seu imagético/verbal.” (BRANDÃO, 2001, p. 109)

A imagem criada por Fiama assemelha-se a um espaço de liberdade, único, no qual o poema se encaminha na busca da compreensão das metáforas que evocam palavra e imagem, de uma só vez. Da “Água que significa ave”, nota-se o desenrolar do poema através da palavra “Se”, que dá a sonoridade necessária para que a haja a ligação entre os versos mais longos. Já estes versos, por si só, tendem a romper com a leveza do poema por terem, em sua constituição, consoantes oclusivas, isto é, com sons fechados, sendo elas em ordem de aparecimento, /g/, /b/, /p/, /d/, /c/ e /t/, que se mesclam à fluidez da palavra “Se” utilizada, em três versos, pelo eu lírico, sem que haja nenhuma rima.

Sem rimas e sem pontuação, o poema introduz a temática do verso inicial, dando condições para que a “Água signifique ave”, produzindo conceitos através da imagem que conduz cada momento. Atente-se para o que segue como justificativa à “palavra principia”, o primeiro verso do poema está envolto pelo poder da palavra, não representando apenas uma imagem, mas um significado ao ato de escrever e as suas mais diversas interpretações, nas quais a pedra “álida” (fria) remete à sílaba, o movimento constante de ver “sobre o equilíbrio dos olhos” e as palavras repletas de sangue “despem objetos”, revelando seus significados, os quais podem ser tanto “o tamanho do vento” quanto “o tamanho da ave”, percepção que só será vista com atenção “onde/ as mãos derrubam arestas”, isto é, quando o que é pensado e visto for escrito. Apenas a partir da escrita a água, enfim, poderá se tornar ave, e isso se prolongará no ato de escrever, como um “rio demorado” envolto pelo imaginário do escritor.

Observa-se no poema como se apresenta a metapoesia em Fiama, a qual está presente em vários de seus poemas, inclusive, nos dispostos na obra que será analisados nesta dissertação, *Barcas Novas*. “Grafia 1” retrata, através das imagens, o momento da escrita, a constituição do ato desde ainda no imaginário até o momento de escrever. É um poema que reflete sobre si mesmo, em que “água” pode significar “ave” ou qualquer outra coisa, desde que criada pelo seu escritor. Segundo a pesquisadora portuguesa Maria Bochicchio:

No texto metapoético, é a própria poesia, no acto de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objectivos directos ou indirectos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético que pode ser também «metacrítico». Não há assim, propriamente, uma cisão entre poesia e metapoesia. O que acontece é que, nesta, temos a poesia tomada como matéria de si mesma, espelhada no poema, colocada em abismo nele, glosada nas suas virtudes e nos seus defeitos, misto de programa, constatação, surpresa, ou mesmo decepção, no trabalho poético. (BOCHICCHIO, 2012, p. 158).

Portanto, Brandão, ao produzir o primeiro poema de *Morfismos* um sentido que abrangesse o pensamento de escrever do próprio poeta, na qual ao ser “tomada como matéria de si mesma”, ela propõe um jogo de metáforas elaborado de maneira a refletir sobre o espaço entre escrita e imagem, reproduzindo um terceiro local: a própria poesia. Sensação que surge em outras obras de Fiamma, pois a autora parece usar a poesia não apenas como fonte, mas como a matéria para a qual se deve escrever, como ocorre em vários momentos da obra *Barcas Novas* (1967), terceira obra da autora e aquela que contém mais temas variados de todas as obras da poetisa.

Através do conhecimento destas características importantes de Brandão, serão elas observadas sob novos ângulos, agora com foco em seu livro *Barcas Novas*, o qual se constitui de forma a tratar de vários temas, no decorrer de noventa e seis páginas que o compõe. Em meio à metapoesia, juntamente com os recursos metalinguísticos que também ressurgem na obra, principalmente em sua terceira parte intitulada “Nome lírico”, nota-se que este *Barcas novas* tem um papel crucial, atribuído pela autora, para se compreender a história de seu país. As imagens de Fiamma refletem um novo repensar sobre a identidade nacional portuguesa e o papel da literatura na década de 60.

Por consequência, neste momento será investigado como a primeira parte de *Barcas Novas* retrata a escrita a partir da história, analisando o espaço poético e a construção imagética das produções de Brandão.

### **3.1 *Barcas Novas* ao mar**

A criticidade que rescendeu em Brandão e foi apresentada em *Barcas Novas*, obra publicada em 1967 surge da beleza do passado, da glória dos navegantes que conquistaram novas terras, dos heróis que se tornaram reis e do Encoberto tão desejado pela população, fora revertida em morte, negatividade, barcas de sangue sem glória alguma e em um estado de espírito que prenuncia o fim.

Deve-se destacar a peculiaridade de *Barcas Novas*, pois ao não se remeter à apenas uma temática durante a obra toda, cada parte deve ser analisada com atenção. Na primeira parte do livro, intitulada de “Barcas Novas”, como o próprio nome da obra, observa-se uma temática pouco trabalhada pela autora, sendo ela, o seu descontentamento nacional.

Esta, que é a terceira obra de Brandão, avizinha-se a um encontro de pensamentos entre a autora e suas vivências, as quais são influenciadas pela natureza, pelo corpo, pelas sensações e pelo próprio poder da palavra. Ao verificar a organização da obra, em *Obra*

*breve*, na qual estão reunidos os poemas de Fiama sob a organização de Gastão Cruz, marido da poetisa, nota-se que os quarenta e cinco poemas de *Barcas Novas* estão distribuídos em cinco partes, todas intituladas a partir de suas propostas temáticas.

A primeira parte, “Barcas Novas”, apresenta o descontentamento da autora com o enaltecimento da história portuguesa pelos próprios portugueses. Através de uma revisitação aos mitos mais importantes do país, ela apresenta sua própria versão, versão esta em que um espaço sombrio se forma em torno de seus poemas sobre mortes, guerras e decepções. Diferente de *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, o foco da autora é refletir, de maneira primordial, sobre os motivos do nacionalismo exacerbado do português, que parecem sem justificativa ao lermos os poemas de Fiama. Em “As covas”, por exemplo, vemos o reflexo desta desconstrução quando o eu lírico comenta, “a história introduz/ A área das covas” (BRANDÃO, 2006, p. 36), ou seja, é através da história que, conseqüentemente, escavamos os mortos para conhecer seu passado.

Nesse sentido, vê-se em Brandão certa similaridade com Luiza Neto Jorge, poeta presente em “Poesia 61”, a qual buscou a renovação da escrita poética sob uma visão que, para a época, era considerada extremamente fora dos parâmetros. Jorge escrevia de forma a refletir sobre as camadas mais populares da sociedade, promovendo no leitor um novo repensar sobre a condição de Portugal em sua época, além disso,

Luiza Neto Jorge esteve ligada ao chamado grupo da Poesia 61 que procurou, no início da década de sessenta do século XX, contribuir para renovar a linguagem poética, explorando novas potencialidades gramaticais e semânticas no interior do discurso e na sua inscrição na página. Consciência feminina da escrita e invenção de uma poesia crua em que o corpo da linguagem se confunde com o corpo do sujeito poético são alguns traços a destacar na sua escrita. Tais traços a colocam em uma posição de renovação da lírica, posto que segue os desdobramentos delineados na tradição poética lusitana. (MACHADO, 2012, p. 152)

Mesmo participantes da mesma geração, ambas escrevem de maneiras discrepantes, portanto, a similaridade entre elas se reflete apenas na parte “Barcas Novas”, da obra de Fiama, pois de forma curiosa, Jorge busca representar os que estavam à margem da elite burguesa de seu país em seus poemas. Ela escrevia sobre eles e para colocá-los em evidência como uma denúncia ao descaso. Enquanto Fiama teve uma preocupação maior na construção de uma poesia experimental em busca de reunir imagem e escrita, as quais não retratam, em sua grande maioria, relações evidentes (inclusive estéticas) com Jorge, a não ser nesta primeira parte de *Barcas Novas*.

Mas sua poesia era um eterno debate que vinha a contragosto das produções nacionalistas tão desejadas pelo governo salazarista, leia-se um trecho do poema “Os frutos frios, por fora”, publicado em 1966,

Meu pai, que se ausentara,  
sabia que seu pai ia ser morto.  
Estendia-se a roupa sobre o fogo.  
Crescia o pão largo como uma  
ampola de penicilina, em tempo de guerra  
de guerrilhas.  
(JORGE, 1993, p. 178)

No trecho, percebe-se a presença de dois pais, um que já se ausentou e outro que, no futuro, morrerá. Neste caso, a imagem presente é “não somente a do chefe da família, o do poder patriarcal, mas ainda o pai-Estado salazarista a ditar” (SILVA, 2016, p. 90). Em verso livre é representado o pai que estava na guerra e, o governo, o outro pai, o provedor da guerra, “que ia ser morto” pois o “tempo de guerra” também é o “de guerrilhas”. A roupa “sobre o fogo” se torna o uniforme de guerra. O inesperado “pão largo”, o alimento do povo, seria a “ampola de penicilina” para que se haja um levante contra o governo.

Brandão, em “Barcas Novas”, primeira parte da obra de mesmo nome, observam-se vários acontecimentos do passado para que se reflita sobre o presente. Não há como desvencilhar esta primeira parte dos acontecimentos históricos que a seguem, como ocorre também em Jorge, pois os acontecimentos complementam suas barcas e mostram seu descontentamento e sua rebeldia frente à censura, a qual não a impediu de publicar seu livro, porém dias depois impossibilitou a venda deste, já que o próprio governo imediatamente a censurou. Logo surgirão os porquês.

Fiamas apela à consciência mítica dos leitores para que haja certo rompimento com a visão tradicional, trazida pela grande maioria dos autores portugueses, a qual era aceita no momento em que escrevia.

*Barcas Novas* é, em suma, um embate atualizado (e ferrenho) da autora com os poetas seculares mais reconhecidos pelo tradicionalismo da mitologia lusitana e uma tentativa de romper as barreiras da censura e publicar seu livro. Na obra, nota-se, não apenas representadas as longas passagens dos lusitanos pela busca de colônias nos outros lados do mundo, mas também um momento que ocorria durante a vida da autora. A partir do ano de 1960, as barcas, agora “novas”, como o nome do livro da autora, nome da primeira parte de sua obra e, também, nome de seu primeiro poema, foram enviadas para os territórios

portugueses presentes no continente africano, devido à busca pela independência dos países subordinados a Portugal,

A guerra colonial durou 13 anos em Angola (1961 – 1974), 11 anos na Guiné (1963 – 1974) e 10 anos em Moçambique (1964 – 1974). Durante essa época, cerca de 800 mil jovens portugueses foram mobilizados para a guerra na África, onde permaneceriam em média 29 meses, ou seja, quase 10% da população portuguesa e 90% da juventude masculina da época estiveram diretamente envolvidas com os confrontos na África. Do lado africano, a mobilização do contingente masculino foi massiva. [...] Essa guerra também propiciou que, em Portugal, as forças contrárias ao regime Salazar/Caetano se unissem aos oficiais – especialmente tenentes e capitães – do Movimento das Forças Armadas (MFA), que iniciaram na madrugada do dia 25 de abril de 1974 uma revolução para derrubar o regime ditatorial e por fim à guerra na África. (AMORIM; PALADINO, 2010, p. 20)

E, em meio a este turbilhão de extermínios da década de 60, Brandão escreve *Barcas Novas*, em uma disposição poética semelhante a um movimento de guerra. Em meio à utilização de versos com termos semelhantes, a autora mantém a sensação do poema como algo circular, sem fim, uma guerra que permanece em meio ao jogo de palavras, genuinamente disposto a cada verso, onde há “barcas”, há “armas”, há este “mar”, o eterno devorador das esperanças portuguesas:

Lisboa tem barcas  
Agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas  
Agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra  
As armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas  
Ao mar mandadas com homens  
[...]  
(BRANDÃO, 2006, p. 31)

A poeta, através do poema, revisita a cantiga de amor do poeta medieval Joan Zorro e propõe sua versão, fazendo um paralelo entre tema e uso das palavras, retratando a guerra colonial portuguesa que ocorrera na década de 60, em qual Portugal partiu em busca de retomar seus territórios africanos, os quais almejavam a independência. No caso da cantiga de Zorro, ela,

é uma cantiga de amor, que conserva a forma da cantiga de amigo, isto é, ela apresenta o refrão e o paralelismo. Pode-se aí observar uma espécie de eco da cantiga anterior, na qual se encontra o mesmo discurso : o sujeito do enunciado é o rei, que, encontrando-se na corte de Lisboa, mandou construir barcas e mandou

colocá-las no mar. No refrão, pode-se notar a admiração do rei: ay mya senhor velida!, clichê típico da cantiga de amor. (CUNHA, 2004, p.5)

Assim, vê-se que, além da metalinguagem, Fiama destaca-se pelo uso da intertextualidade, que ressurgem em suas obras de maneira crucial, sendo que a “influência, direta ou indireta, de um ou mais textos preexistentes sobre a elaboração de um outro concorre para o processo de compreensão e produção de sentidos de outros” (TRINDADE; NORONHA; ALVAREZ, 2016, p. 87-88) e, por consequência, ler, sozinho, o poema de Fiama, acaba por torná-lo incompleto sem que se saiba o contexto do poema de Joan Zorro.

No caso do poema “Barcas Novas”, lido através de *Obra Breve*, a organização elaborada pelo também poeta Gastão Cruz facilitou a compreensão intertextual ao pôr, na mesma página, o poema de Fiama e de Joan Zorro. Dessa maneira, nota-se a intertextualidade através dos vocábulos /Lixboa/, nos quais se passa a cantiga de Zorro e de Fiama, /mar/, ambiente no qual se sucedem ambos os poemas, /Barcas Novas/, as quais nas cantigas se constroem armadas, /lavarar/, a ida das barcas ao mar – em Fiama repletas de armas, em Zorro criadas para irem ao mar, “Em Lixboa, sobre lo mar/ Barcas novas mandei lavarar/ Ai, mia senhor velida!” (ZORRO *apud* BRANDÃO, 2006, p. 31).

A construção intertextual funde-se ao momento presente de Fiama, em que as barcas antigas da colonização dão lugar às barcas enviadas à guerra dos portugueses contra os países de sua dominação no continente africano; a busca pela independência destes povos, antes subordinados a Portugal, é banhada pelo sangue das novas barcas que /levam guerra/, como diz o eu lírico de “Barcas Novas”.

O progresso semântico que envolve a leitura dos dísticos de “Barcas Novas” reforçam a transformação dos versos, extremamente repetidos durante o poema, tendo-se limitado o uso de rimas apenas na primeira e terceira estrofes, /barcas/ complementam as /armas/, a /guerra/ torna-se parte da /terra/ em uma mesma estrofe em que /barcas/ e /armas/ retornam a aparecer, enquanto que na segunda e quarta estrofes, a falta de rima entre /novas/ e /homens/ não interfere no jogo de palavras do eu lírico entre /barcas/ /lavradas/ e /barcas/ /mandadas/, isto é, barcas criadas com o propósito de serem mandadas à guerra, com os homens dentro dela. Nesse sentido, o “ritmo e a imagem são inseparáveis [...] só a imagem poderá nos dizer como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido” (PAZ, 1984, p. 118).

A imagem no poema, pertencente ao embate entre Portugal e África, coloca-se no mesmo espaço em que o ritmo progressivo do poema resulta, no jogo de significados entre as barcas /lavradas de armas/, /agora lavradas de homens/ e as armas que /não lavram terra/,

ocasião em qual a palavra “lavar”, comumente utilizada como sinônimo de “arar”, reflete sobre as armas levadas pelas barcas e que levam os homens para a guerra. O resultado dos jogos propostos pelo eu lírico surgem nos dois dísticos finais do poema,

Ao mar mandaram as barcas  
Novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar  
Armas novas são mandadas  
(BRANDÃO, 2006, p. 32)

O sentido das estrofes parece remeter a apenas duas palavras: armas novas. As antigas foram levadas durante a colonização nas terras africanas e as novas pretendem manter a influência portuguesa no continente. Do poder das antigas provêm as novas, as novas armas, as novas barcas, os novos homens, a nova guerra, por consequência, “Barcas Novas” produz seu sentido através do uso de paralelismos que se mesclam entre as estrofes do poema, sem estes paralelos a busca por um sentido se resumiria, apenas, em observar a relação entre as palavras dentre os versos, nesse caso, “o paralelismo não atinge apenas o estrato sintático, mas é o princípio onipresente na poesia, que se caracteriza pelo ritmo da repetição” (D’ONÓFRIO, 1983, p. 87) e produz uma progressão entre os acontecimentos que surgem do primeiro ao último verso, produzindo sentidos e imagens através do ato de repetir.

Característica poética que ocorre, também, em outros poemas da autora, como no chamado “Estando Lisboa cercada por El-Rei de Castela”. Neste poema, o uso da história, como a autora fez no poema “Barcas Novas”, é observado desde o nome até a sucessão de acontecimentos que decorrem deste, que seria o segundo cerco a Lisboa, produzindo o ritmo necessário para que o leitor consiga observar a progressão dos versos através do uso da repetição e assim, criar, para si, as próprias imagens do poema.

Em sua primeira parte, disposta em três estrofes, a técnica composicional infere-se através das relações propostas entre mulher/pedra/canto, situação que constrói um espaço quase que estático em qual o “cerco alto” protege a moça de seu próprio movimento. Neste primeiro momento, o ritmo de leitura revela-se e a paisagem pastoral apresenta-se sem menções ao cerco, até o último verso, como se lê a seguir:

1  
Estando  
A mulher cantando  
Colhendo pedras

Lisboa estando

Com mulheres no campo  
E cantando elas

Estando então cantando  
Com o rio de lado  
A pedra colhida  
A mulher de pé  
E o cerco alto  
(BRANDÃO, 2006, p. 38)

A figura feminina trazida para o poema inverte os horrores da morte que eram trazidos com o cerco, a personagem principal, a mulher, parece ser a própria cidade de Lisboa, na qual o ato de colher e cantar remetem ao espaço pastoril. No término da colheita, a mulher se levanta e, a imagem, antes voltada à inocência, vê o cerco alto. Os dois primeiros tercetos utilizam da repetição de /estando/ e /cantando/, no caso o movimento de exílio no qual apenas /a mulher de pé/ vislumbra que a pedra colhida no campo está envolta do cerco alto; neste sentido, “o valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras.” (WALEY, *apud*, PAZ, 1984, p. 128), o eu lírico do poema busca, através do uso da repetição, que o leitor produza, em sua subjetividade, as imagens necessárias para compreender o poema. Sem as imagens, os versos tornam-se incompletos.

O ritmo que paira sobre a primeira parte do poema começa a transformar-se na segunda, a mulher cantando contrasta-se com o rei. Nota-se que, a utilização das palavras /moça/ e /morto/ estão diretamente relacionadas aos termos /dentro/ e /fora/, que remetem ao cerco:

2

Cantando dentro o amor  
Moça

Quisera El-rei ao cantar  
Morto

Cantando o que quisera  
Morto

Ao cantar amor cantando  
Moça

Se morresse El-rei de fora  
Morto  
(Idem, p. 39)

O rei, D. Fernão I, é lembrado pelo eu lírico dado que, sua morte, em 1383, fora o estopim para o segundo Cerco de Lisboa, ao desencadear o enfrentamento entre Portugal e

Castela. Destaca-se, na parte dois do poema, o contraste entre a inocência da moça, que cantava dentro do local e, o rei que, morto, trouxe a guerra para o reino, ocorrência tão objetiva quanto os próprios versos. Então há, como segundos versos de cada estrofe, as anáforas moça/morto, as quais remetem a quem está dentro do cerco (moça), que de nada sabe, e a quem está na batalha (morto), que nunca mais poderá cantar.

Observando-se a constituição, tanto da primeira parte quanto da segunda, em “Estando Lisboa cercada por El-Rei de Castela”, nota-se a falta de uma estrutura que reja todo o poema viabilizando o uso do ritmo como característica poética, auxiliando a construção de imagens através da utilização de palavras-chave as quais se repetem e ecoam no leitor: /cantando/, /estando/, /moça/, /morto/, com personagens /dentro/ e /fora/ do cerco, remetendo aos dois espaços ao mesmo tempo. Segundo o pesquisador Ezra Pound, em sua obra *ABC da Literatura*, há três princípios que compõem o uso da linguagem como produtora de significados em seu mais alto grau, são eles:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.  
(fanopéia, melopéia e logopéia). (POUND, 2006, p. 63)

O uso de melopeias no poema de Fiama é disposta de forma a fazer com que o leitor não esqueça que, por detrás dos versos, há uma história que a poeta deseja relembrar e refletir. Contudo, para que isso ocorra, ela utiliza da construção de um discurso que promove, ao mesmo tempo, o espaço histórico – a progressão do ritmo sob uma estrutura poética diversa – e a produção de imagens que se sobrepõem em cada parte do poema. Perceba como ocorre o uso de melopeias nesta terceira e última parte do poema, em qual se mostra o outro lado da batalha, sendo que este não é visto pela moça, mas acabou por matar o rei,

3

Sete cavalos altos  
Correram sete corridas

E mais seriam  
Se fossem mais

Sete cavalos iguais  
Todos corriam também

E mais seriam  
Se fossem mais

El-rei por eles chamava  
Com sete nomes iguais

E mais seriam  
Se fossem mais

Sete cavalos mortais  
Por cada nome chamado

E mais seriam  
Se fossem mais

Sete cavalos corriam  
Por sete campos gerais

E mais seriam  
Se fossem mais  
(BRANDÃO, 2006, p. 40)

A melopeia presente parece seguir a corrida dos cavalos durante as investidas, porém, o ritmo, parece, propositalmente, constituir a metáfora em volta dos versos do poema: o número sete. A mais provável intenção da autora, ao utilizar este número em seus versos, é a de enfatizar sua relação direta com a bandeira de Portugal (1910), cujo interior traz sete castelos, desenho que “deve permanecer porque representa a independência nacional” (GOMES, 2011, p. 6), condição que se iniciou pela conquista de sete cidades por D. Afonso Henriques, as quais estavam em posse dos mouros durante a Batalha de Ourique: Coimbra, Óbidos, Santarém, Lisboa, Palmela, Ourique e Évora.

Dessa forma, os “sete cavalos” podem ser vistos como estes sete reinos, os quais compõem, por fim, apenas um nome: Portugal. A velocidade intencional que a autora parece propor ao poema, também surge em outros poetas do século XX, como em Herberto Helder e em Luiza Neto Jorge sendo Luiza também integrante do acontecimento “Poesia 61”, que fora comentado anteriormente. A união entre a velocidade e a construção da escrita, em “Estando Lisboa cercada por El-Rei de Castela”, pode ser vista de forma semelhante em poemas de Helder e Jorge, os quais “a experiência da velocidade coincide essencialmente com um efeito de intensificação discursiva e é inseparável do acto da escrita” (MARTELO, 2001, p. 44).

A inexpressiva existência de rimas (apenas apresentadas entre /gerais/ e /mais/ nos dois últimos dísticos), reforça o sentimento de um poema, qual seja, o intuito, o de contar uma história que transporte o leitor para o momento em que o cerco aconteceu e, como característica, há o uso repetitivo de palavras como /iguais/, /mais/, /fossem/, /seriam/ e também o uso do número /sete/ que, representa, de maneira sonora, o trotar dos cavalos, enquanto as outras fazem com o que o ritmo acelerado mantenha-se. Isso se assemelha ao uso de melopeias e, possivelmente, de fanopeias, que acabam por criar um espaço propício para a

formação da logopeia, na qual a imagem e o ritmo associam-se em um só, significando-se através da imagem e do som.

Assim,

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo. (BOSI, 1977, p. 20)

É através da relação entre linguagem e som que se pode observar que Fíama não se atenta em recriar uma concepção tradicional poética que decorreria no romantismo e em grande parte do Modernismo Português, o que ela propõe é um novo jogo de sentidos e de experiências que introduzem o leitor como agente fundamental para a perpetuação de seus poemas. O sentido de cada produção de Fíama se dá à medida que, o “receptor”, como chama Pound em *Abc da Literatura*, busca compreender cada sinal, cada som e cada imagem que os eu líricos da poeta buscam repassar. E é, como se pode perceber, a forma como a linguagem e som propagam esta “imagem-no-poema”, comentada por Alfredo Bosi.

Mas, dentre os versos livres e os poemas com uma pluralidade de imagens e ritmos de “Barcas Novas”, na primeira parte de *Barcas Novas*, encontra-se o poema “Inês de Manto”, o qual é composto por uma estrutura única e subsequente de quartetos dispostos em seis estrofes, com rima ABAB, de uma beleza inigualável, que remonta a história de Inês de Castro, o grande amor de D. Pedro e uma das mais conhecidas personagens da literatura portuguesa. Observe dois trechos do poema:

Teceram-lhe o manto  
Para ser de morta  
Assim como o pranto  
Se tece na roca

Assim como o trono  
E como o espaldar  
Foi igual o modo  
De a chorar  
(BRANDÃO, 2006, p. 37)

A história de Inês e D. Pedro perpassa o reino de Portugal durante o governo de Dom Afonso, o bravo, sendo a moça lembrada por sua fatídica morte encomendada, graças ao seu relacionamento com o futuro rei,

Muitos historiadores, inclusive, tentaram desmistificar, sob a luz da interpretação política, os amores de Pedro e Inês. A fria leitura, porém, é sempre desafiada por algo que parece mais forte, mais verdadeiro, sobrepondo-se a tudo o mais: a força poética que a tradição atribui a este triste episódio. (BITTENCOURT, 2006, p. 34)

Sob o contexto de sua morte, apresentada na tradição literária portuguesa, Fiama expõe “Inês de manto”, um poema peculiar da primeira parte de *Barcas Novas*, por ter uma estética mais comum frente ao que ela apresenta em seus outros poemas, devido à presença de uma estrutura correlata em todas as estrofes. Ao retratar o /manto/ muito usado pela realeza que apenas fora usado por Inês /para ser de morta/, nota-se que o eu lírico vê certa grandeza na personagem em meio à tristeza de sua morte, mas que se reflete em um “manto/mais fino que roupa” e em um vestido que “era de brocado/não de escarlata”, versos que surgem durante as últimas estrofes do poema. Dessa forma, o poema apresenta uma sonoridade leve, na qual o essencial está visível à construção da imagem de Inês antes de seu enterro, aparentemente, “à semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade.” (PAZ, 1984, p. 131).

A Inês que se propaga na literatura é a vista, por Fiama, com todos os créditos que ela poderia lhe dar.

É com essa semelhança, vista através da imagem poética, que se encontra “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto se travava a Batalha de Aljubarrota”, poema em que uma mulher comum, com uma profissão comum, ganha notoriedade e se torna heroína.

Curiosamente, ao tratar de uma padeira, a autora parece buscar inspiração em uma lenda muito conhecida do país, “reza a memória que a Padeira de Aljubarrota, de nome Brites de Almeida, executou sete castelhanos que se haviam refugiado no seu forno, depois da vitória do Mestre de Avis, que, na Batalha Real, encabeçava a causa da independência de Portugal” (MUNICÍPIO DE ALCOBAÇA, 2017, p. 6).

Brites, a padeira, muito fora vista como uma militante que, mesmo de raízes humildes, buscava encontrar formas de lutar durante a batalha. Em Brandão, o nome da heroína não surge em seu poema, mas sua história torna-se base para a elaboração dos versos. A imagem do acontecimento e a falta de rimas contrastam-se entre as palavras /armas/, /mão/ e /paz/:

[...]  
 Lá de fora entram armas  
 Os homens  
 As mãos dela não repousam  
 Acolhem  
 Sobre a mesa pôs o pão  
 Arma de paz  
 Contra as armas da batalha

Arma de mão  
(BRANDÃO, 2006, p. 33)

O pão, ícone importante dentro do tradicional catolicismo que faz parte da cultura lusitana é visto, normalmente, regido pela “paz” e, também, considerado pela igreja católica o corpo de Cristo. Pode-se perceber sua importância através de passagens da Bíblia Sagrada, como a declaração de Jesus em João 3:35: “eu sou o pão da vida. Aquele que vem a mim nunca terá fome”. Assim, o pão pode ser visto como o detentor da verdade original cristã, visão através da qual apenas os seguidores da referida religião são abençoados e viverão no reino de Deus.

O pão encontra-se, no poema, com as armas usadas em batalha. No momento em que a personagem consegue defender-se de seus inimigos, ele pode ser observado como uma arma da paz que, marcada pela guerra, salvará apenas os verdadeiros crentes, neste caso, a própria Brites. Sua coragem a tornou heroína e ela acaba por se juntar aos nomes importantes de Portugal como Inês e também “Dom Sebastião”, uma figura importante que se glorificou em batalha.

Este personagem surge com grande frequência na literatura portuguesa, envolto pela crença de seu retorno, o qual acabou por torná-lo um dos maiores símbolos do nacionalismo do país, tendo, inclusive, semelhanças com a vida de Jesus, o qual tem sua trajetória contada na *Bíblia* e é visto como um personagem messiânico. Por ser o povo português extremamente católico, o messianismo acabou por tomar conta, também, da história de Sebastião, na qual o desejo de seu retorno transformou-se em lenda,

A persistência do messianismo, por tão longo tempo, é sempre o mesmo na expressão, a animar a mentalidade de um povo, é fenómeno que, excluída a raça hebraica, não tem igual na história. Inserido no fundo de poesia imanente no carácter nacional, pode-se dizer que nele definitivamente se integrou. Ninguém acredita já que D. Sebastião venha a ressuscitar; mas, poder-se-á dizer que desapareceu de todo o sebastianismo? Nascido da dor, nutrindo-se da esperança, ele é na história o que é na poesia a saudade, uma feição inseparável da alma portuguesa. (AZEVEDO, 1947, p. 7-8).

Esta linha de pensamento tinha grande embasamento sagrado, pois, os portugueses buscaram, na Bíblia, o fortalecimento da ânsia do retorno do rei de uma guerra em que sua morte não fora testemunhada e, por isso, impossível de ser comprovada. Se o Cristianismo tem a necessidade de colocar Jesus como seu salvador, um ser ressuscitado e amado pelos anjos, por que Portugal não poderia fazer o mesmo com *El-Rey*?

Para tanto, a literatura teve grande papel na sacralização deste mito, o qual podemos ver fortalecido a partir das quadras de um sapateiro e poeta de rua chamado Bandarra que, por ser considerado um profeta pela população, transformou a lenda em algo mais convincente, versão em qual a vinda do “Encoberto” seria a salvação portuguesa da dominação espanhola, o rei retornaria ao país para salvá-los do império espanhol através de um denso nevoeiro que em brasa ascenderia e os libertaria das correntes do mal,

O povo começou a ver nessas quadras um aviso e uma profecia: D. Sebastião não estaria morto, apenas escondido; a fé dos portugueses estava sendo posta à prova. Se passassem pela prova, teriam de volta d. Sebastião e Portugal recuperaria o esplendor momentaneamente perdido. (MOISÉS, 2000, p. 17).

Nesta perspectiva apresentada por Moisés, Sebastião tornou-se fonte do mais exacerbado nacionalismo já intrínseco na literatura lusitana, que o protagonizou até tornar-se parte da identidade e da cultura portuguesa “a questão de identidade é permanente e se confunde com a da sua mera experiência, a qual não é nunca puro dado, adquirido de uma vez por todas, mas o ato de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é” (LOURENÇO, 1994, p. 9).

Brandão relembra tal história refletindo sobre ela com toda a sua negatividade, a esperança do “retorno” parece ser apagada pela poetisa sem devaneios em seu poema “Sebastião Rei”. Em dezesseis estrofes compostas de dísticos, com rimas em cada verso, observa-se que a metáfora do retorno se esvai,

Não chegou nem de manto  
Nem com lenço e pranto

Não entrou a barra  
Com pendão e amarra

Não veio em ginete  
Com sua gente

Não voltou da guerra  
Com os mortos dela

Não voltou de coroa  
Nem ceptro a Lisboa  
(BRANDÃO, 2006, p. 33)

A alusão ao “retorno” torna-se um espaço de descrença frente à situação de seu país, enquanto Bandarra escrevia em momentos de glória portuguesa (ascensão marítima e econômica), os poemas de “Barcas Novas” estão presentes em um momento histórico em que

a guerra não é mais envaidecida e a censura às produções literárias atrapalham as publicações poéticas da época, pois “de todos os crimes perpetrados pela censura, o cerceamento da liberdade de expressão é, sem dúvida, o mais grave. Mas crime de comparável ignomínia é a mistificação entre literatura e realidade – melhor, entre literatura e fascismo” (SILVEIRA, 1986, p. 48). Por consequência, neste espaço de censuras, *Barcas Novas* foi imediatamente censurado devido ao conteúdo inicial da obra, em qual a história portuguesa torna-se alvo de discussão, como se percebe em poemas como o de Inês e, também, do rei tão conhecido: Sebastião.

Com ritmo semelhante a “Inês de Manto”, “Sebastião Rei” renega a sutileza entre os versos, apresentando-os de forma a quebrar a musicalidade que poderia seguir-se no poema, o uso de /pranto/, /amarra/, guerra/ e /cepro/ interrompem o ritmo ali presente. A negatividade usada, desde o início até o fim do poema, demonstra um estado de desilusão: /Não chegou/, /não entrou/, /não veio/, /não voltou/, trazendo a repetição do “não” como central dentro do poema, negando a perspectiva de um D. Sebastião que retornará, dessa forma, “as figuras das coisas distinguem-se e separam-se umas das outras, e do seu próprio fundo; e aparecem-nos como formatos que se destacam e que permanecem”. (BOSI, 1977, p. 9).

Imagem que se sobrepõe à conhecida dentro da história portuguesa, pois, em Fiana, “Os falecidos/são essa memória/que depois se evoca” (BRANDÃO, 2006, p. 34), os quais permanecem enraizados na memória e que são eternamente lembrados. Esta é a poesia memorável da autora, esta que permanece inscrita no tempo.

Como se pode perceber, a poeta tem grande interesse pelo uso da intertextualidade para desenvolver seus poemas. Quando não explícito ela carrega a história, seja para refletir, seja para lembrar, portanto, deve-se afirmar que Fiana é uma escritora ímpar e, *Barcas Novas*, mesmo sendo pouco conhecido, é um livro que diverge dos demais por sua peculiar divisão de temas. Dos intertextos entre o passado e o presente, a segunda parte da obra, intitulada “Bestiário”, dá lugar a uma autora influenciada pelos poemas de outro, como ocorreu entre ela e Joan Zorro.

Agora, os focos de análise serão Fiana e Gil Vicente e a constituição da poesia da autora.

### **3.2 Fiana revisita Gil Vicente e a Criação Poética**

A segunda parte da obra *Barcas Novas* é o encontro entre a autora e seu maior interesse: a natureza. Em torno dos cinco poemas que se seguem no “Bestiário”, os animais

tornam-se símbolos de seu interesse pela obra de outros autores, aqui, nesta segunda parte, Gil Vicente.

Enquanto que, em “Barcas Novas”, primeira parte do livro homônimo, Fiana reencontra, de forma intertextual, Joan Zorro e as cantigas medievais ao escrever o poema “Barcas Novas”, retratando pontos importantes da história portuguesa sob sua perspectiva. Nele, ocorre a representação da Farsa chamada *Auto das fadas* (escrita por volta de 1527), do humanista Gil Vicente, que faz o direcionamento necessário, mesmo que a partir de fragmentos, para que se possa ler e compreender de forma integral os poemas de Brandão.

Gil Vicente foi um crítico dos costumes e maus hábitos morais, características que perpassam, inclusive, as obras, em quais está presente o uso da ironia e da crítica, como podemos ver em *Auto da barca do inferno* (1517), em que representantes de vários tipos sociais de sua época procuram justificar suas ações em vida para conseguir chegar ao céu. Além desta obra,

a ele se atribui uma das obras-primas da ourivesaria portuguesa: a famosa *Custódia de Belém*. No teatro, além de autor de peças, foi ainda autor, encenador e músico. É considerado o pai do teatro português e expoente máximo do período humanista. [...] Já no final de sua vida e muito prestigiado junto à corte, Gil Vicente fez uma censura pública aos frades de Santarém (alguns estudiosos julgam que se trata de um auto teatral). [...] Essa corajosa manifestação pública do grande poeta em um momento de grave crise e na defesa de uma minoria odiada pelo povo, em geral revela o seu espírito humanista. (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 128)

Na Farsa chamada *Auto das Fadas*, temos como personagem principal uma feiticeira que, ao se queixar de sua prisão devido ao uso de sua magia, recorre ao rei para provar a importância de seu ofício. Através da representação de personagens como o Diabo, os Frades e as Fadas, a feiticeira infere divagações sobre o poder do amor e a representação dos seres que, no local, estão dispostos através de suas sortes. As fadas, ao cantar as sortes do público, caracterizam os comportamentos de cada um através de um jogo de palavras, neste jogo é que encontramos os animais que, posteriormente, foram enaltecidos por Fiana Hasse Pais Brandão. Dentre os animais de interesse da autora estão: touro, cabra, camaleão, cisne e raposo, todos também tratados pelo poeta revisitado.

A intertextualidade torna-se evidente desde os primeiros versos de cada poema e é feita de forma dialógica, pois o paralelo feito pela autora enuncia, diretamente, trechos de Gil Vicente. Ao repensarmos a formulação do espaço dado a outro autor dentro dos poemas de Bestiário, nota-se que a concepção de discurso trazida por Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*”, torna-se útil para refletirmos sobre Fiana. Segundo o pesquisador, o

“discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (BAKHTIN, 1997, p. 144), por consequência, Brandão tende a propor novas definições ao retratar Gil Vicente, ressignificando o texto citado e mantendo a autonomia de ambas as produções, sem homogeneizá-las, já que, mesmo semelhantes, os poemas não são uma cópia, mas sim caracterizados pela metalinguagem, tão prezada por ela.

A leitura simultânea dos poemas de Brandão e Gil Vicente apresenta a diversidade da poetisa em atualizar o passado, como fez em vários livros de sua autoria, *Era* (1974) e *Visões do passado* (1975), alguns exemplos, em quais seus poemas retratam outros poemas e outros autores, a título de exemplificação Platão, António Ferreira e Luiz Vaz de Camões, sempre de maneira à refletir sobre vida e obra dos autores, no caso de Camões a crítica ao poeta é evidente: “de nau para a nau, com múltiplas biografias/ todavia idênticas nas armas, no extermínio, na privação e no absoluto silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 196). Observa-se a construção do ambiente de colonização de qual o poeta participava, ativamente, enquanto escrevia sua epopeia *Os lusíadas* (1572), “segundo os biógrafos do poeta Luís de Camões, também o poeta teria vivido por dois anos na ilha, depois ter deixado Goa (Índia) em seu regresso a Portugal” (AMORIM; PALADINO, 2010, p. 62). Sem rimas, como se mantivesse um diálogo com o próprio leitor, Brandão mescla “as múltiplas biografias” retratadas na epopeia com as armas que propagavam o extermínio e colonização dos povos.

Neste caso, o movimento que Brandão faz para relacionar sua escrita com os portugueses do passado é elaborado com frequência e caracterizado por certo vislumbre mitológico, proposto através das figuras que a autora traz como personagens principais em seus poemas. No caso de “Bestiário”, deve-se destacar que os aspectos animalescos se mesclam com atitudes que se assemelham demasiadamente com as de seres humanos e, a beleza e a vastidão da força de cada animal, são simbolizadas em cada verso sob ares de mito, influência que também surge em Gil Vicente.

No entanto, a escolha dos animais disposta em “Bestiário” surge como uma incógnita. Dentre tantos motivos, as imagens que comumente são procuradas encontram-se relacionadas ao próprio ser humano e ao leitor que, por sua vez, deve buscar entre os versos estas características elencadas pela autora. Nesta parte de *Barcas Novas*, Brandão parece trazer uma concepção original dos poemas, pautada na ironia de Gil Vicente, para representar um jogo discursivo, onde a imagem constrói o sentido. Observe a seguir como surgem os animais.

O Touro, animal que abre o curioso bestiário, resguarda suas feridas e se torna feroz, “Quanto mais arde / o fogo/ mais parece touro” (BRANDÃO, 2006, p. 43), a força

representada influi, diretamente, no poema de Gil Vicente. Seu touro é “ardido”, significativo. Na psicanálise, por exemplo, ao observarmos as discussões sobre a simbologia animalésca trazida por Carl G. Jung em *O homem e seus símbolos* (1964), o touro é visto como de grande importância devido à sua intensidade e instinto agressivo o qual culminou em sua fixação na mitologia ocidental, como no mito grego de Teseu no qual o touro, sob as vestes do personagem Minotauro, torna-se “um símbolo das forças instintivas que o homem não consegue controlar.” (JUNG, 1964, p. 143), mas, como imagem, sentido que interessa como fonte de análise, o touro surge como o desafiador, a força bruta que se torna até mesmo inconsciente:

Quanto mais é ferido  
Cai  
Com sangue demais

quanto mais o ferem  
o touro  
mais se torna fogo  
(BRANDÃO, 2006, p. 43).

A relação entre o “touro” e o “fogo” é a base do poema, no qual o fogo torna-se metáfora para o sentimento do touro, o touro é fogo, isto é, o touro é feroz e não se submete ao inimigo, quanto mais o ferem, mais é ferido. Relação que surge com grande força em “Bestiário”, no qual a metáfora é a figura de linguagem utilizada para retratar as características que surgem entre os poemas,

substancialmente, a metáfora é uma equação estabelecida entre dois termos cujo o sentido equivalente é transferido do plano paradigmático, seletivo ou de similaridade (rosa=beleza) para um plano sintagmático, combinatório ou de contiguidade, onde é atribuído a um terceiro termo (D’ONÓFRIO, 1983, p. 102)

Isto é, o “Touro”, metaforicamente, torna-se “fogo” e, ele, por sua vez, produz o sentido de braveza e/ou da própria violência, a imagem que temos do touro.

Deve-se destacar, também, que a construção do poema se assemelha à do próprio Gil Vicente. A intertextualidade é tamanha que o poema é colocado ao lado do de Fiama, em *Barcas Novas*, para que a relação possa ser estabelecida:

Este, não sendo culpado,  
É ferido  
E quanto mais, mais ardido.  
(VICENTE apud BRANDÃO, 2006, p. 43)

Nesta perspectiva, Fiana apropriou-se dos termos “ferido” e “mais”, além da própria estrutura poética, para escrever “Touro”, mantendo o sentido proposto por Gil Vicente e produzindo um jogo de palavras para atualizar o poema.

O próximo poema, “Cabra”, apresenta o animal através de sua brevidade de vida, no qual a inocência toma a vez nos versos de Brandão e Gil Vicente. A diferença entre a maneira com que os animais são retratados parece caracterizar os poemas, ocasião em que a força do touro é substituída pela doçura da cara e seu espírito de aventura.

Áspera ventura dura  
Breve tempo  
O tempo enquanto dura só por verde  
[...]  
Ventura só experimenta  
Breve tempo  
No áspero se apascenta  
Só por verde  
(BRANDÃO, 2006, p. 44)

Utilizando-se das palavras “áspera”, “ventura” e “apascenta” as quais coincidem com o poema de Gil Vicente, o eu lírico retrata momentos da vida da cabra, a partir dos termos “breve tempo” e “verde”, os quais sugerem uma vida sem perspectivas, voltada apenas para matar a fome. No poema, há certo limite de palavras utilizadas, as quais se repetem em todas as estrofes, em ritmo constante, sem menção ao nome “Cabra”, exceto pelo título. Não fosse pelo título seria, possivelmente, difícil distinguir o animal do poema. Dessa forma, é ele quem conduz a leitura, posto que a imagem do título interfere no entendimento direto do poema, assim, usa-se “uma palavra central para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 2006, p. 41).

Situação que acontece em vários poemas de “Bestiário”, inclusive no poema intitulado “Camaleão”, o qual apresenta uma nova forma de a poetisa refletir sobre o poema de Gil Vicente. O animal, mesmo fraco, adapta-se à natureza e farta-se de vento, assemelhando-se ao poeta que, em qualquer momento, consegue buscar inspiração, assim, o camaleão torna-se metáfora para a constituição do próprio poeta. “Camaleão” apresenta-se em sete estrofes, com estrutura em dísticos que produzem o jogo de palavras remetidas, diretamente, ao poema de mesmo nome, na Farsa do *Auto das fadas*, de Gil Vicente. Observe como Brandão utiliza a repetição para dar ênfase às características do animal:

Também pode o vento  
Servir de alimento

Este animal fraco  
 Não escolhe seu prato  
 [...]
 Só fraco animal  
 Com vento se farta

Pois esse alimento  
 A ninguém contenta  
 (BRANDÃO, 2006, p. 44)

Enquanto o touro tem sua força e a cabra é repleta de ânsia de se alimentar, o camaleão é retratado pela sua capacidade de adaptar-se e transformar-se. Ele vive de vento e é esta a sua fraqueza, pois, como um poeta depende de sua inspiração, o vento é o refúgio do camaleão. O vento que farta é o que se enaltece com o ato de escrever do poeta, o qual nunca se contenta, como diz o pesquisador Ezra Pound, “a literatura é a linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p. 32). E logo, percebe-se em “Cisne”, essa linguagem com significações surge como uma bela reflexão sobre o cantar do cisne, que ressurge no final de sua vida.

Deve-se destacar que, em meio aos animais apresentados por Fiama, há, tanto a imagem quanto a metalinguagem, produzindo os sentidos dos poemas. No caso do cisne, nota-se ele cantando “contra a razão”, encontrando até mesmo na morte a beleza da vida. O poema está arranjado de forma a representar a imagem do cisne, a autora representa no verso o poder da escrita e da criação da poética, ocasião em que se pode ver “a linguagem usada para descrever a linguagem” (JAWORSKI; COUPLAND, 2004, p. 15),

Quando o canto ao cantar  
 Mata  
 O coração

É porque vai contra o canto  
 A razão  
 Do coração  
 (BRANDÃO, 2006, p. 45)

Nesse contexto, o poema “Cisne” relaciona o animal de maneira metafórica com o ato de escrever, trazendo o trecho de Gil Vicente para recriar o espaço imagético.

Imagens que se encerram no poema “Raposo”, o último de “Bestiário”. O animal reflete, diretamente, determinadas características humanas, como a furtividade e a esperteza. Ninguém é mais enganador que o raposo, o qual engana suas vítimas para poder matá-las,

Há quem vivo se faça de morto  
 Por caçar

Mas caça que faça um morto  
 Qual será?  
 [...]
 Cuidar de morto de manco ou torto  
 Escusará

Mas homem vivo à caça disposto  
 Caçará  
 (BRANDÃO, 2006, p. 45-46)

O uso de dísticos em frases com uso de repetições, como é comum em Fiana, representa tanto a imagem do homem quanto a do raposo, primeira vez explicita a figura humana no “Bestiário” da autora. No sentido do poema, o raposo, para o eu lírico, planeja ao seu próprio benefício, por isso é perigoso, por isso engana. Só pensa em si. Deve-se sempre tomar cuidado, pois “à caça” ele sempre está “disposto”.

Ao refletir-se sobre “Bestiário”, imagina-se o motivo de ele estar disposto logo após “Barcas Novas”, no livro de mesmo nome. Seria “Barcas Novas” o espaço de crítica às atitudes humanas que influenciaram o presente da autora, enquanto em “Bestiário” há caracterização dos seres humanos que a firmaram? Fiana nunca deixou certo vislumbre da resposta para esta questão, o que resta é observá-la e refletir sobre suas produções. Pode-se afirmar que existe uma relação que possa ser estabelecida em primeiro momento, mas, como outro explorador dos versos da autora também percebeu, “pode ser que tudo não passe de simulação, de paisagem numa fala poética, metáfora mais densa para se dizer, enfim, que a palavra principia” (BORGES, 2014, p. 79).

E se é a palavra o que a autora mais preza, Fiana novamente busca experimentá-la. Em sequência a “Bestiário” surge “Nome Lírico”, a parte mais longa de *Barcas Novas*, torna-se também a mais sinestésica da obra. O momento das sensações agora transparece, as quais são perpassadas pelo mito e pelo próprio ser humano. Na parte do livro que segue “as emoções tornam-se base da metáfora, da produção de analogias. Além do paradoxo entre o interior e o exterior do texto, a emoção é fonte de sua energia mais profunda.” (STEINBERG, 2011, p. 29).

Nesse momento, o leitor depara-se com a Fiana imagética em seu mais alto grau, retratando desde o espaço natural à feminilidade que se contrasta com a realidade e imaginação da autora. Se existem, em “Barcas Novas”, os mitos que se fundem com o presente português e, em “Bestiário”, as caracterizações do comportamento humano através de reflexões sobre animais, encontra-se em “Nome Lírico” a possibilidade de revelação do mais íntimo sentimento de seus eu líricos, onde o passado e o presente parecem fundir-se

através das imagens trazidas em verso, “Fiama nos dá uma das mais elaboradas meditações sobre a relação entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa. Seria impossível resumir aqui toda a sua complexidade” (MARTELO, 2012, p. 129).

Dentre os poemas, o inicial “Nome lírico”, apresenta a proposta da sessão. Através dele nota-se a maneira com que Brandão se insere nas imagens que se constroem e o que viria a ser o “Nome lírico”, tão curioso quando a própria “Água que significa ave”:

Esta manhã  
 Hoje  
 É um nome  
 Nem mesmo amanheceu  
 Nem o sol  
 A evoca

Uma palavra  
 Palavra só  
 A ergue

Com um nome  
 Amanhece  
 Clareia

Não do sol  
 Mas de quem  
 A nomeia  
 (BRANDÃO, 2006, p. 49)

A constituição do poema em tercetos ressurgue, como nas outras sessões de *Barcas Novas*, sendo, cada uma delas, a disposição de determinada imagem. Cada estrofe, uma paisagem que se renova sob os olhares do eu lírico e que retrata a relação entre três momentos essenciais: amanhecer – palavra – nomeação.

O nome que de tão íntimo, torna-se crucial quando o eu lírico busca repensá-lo, evoca-se no meio do amanhecer, no meio da criação poética: a chamada zona das metáforas dos poemas da autora. E assim, temos em “Nome Lírico”,

Uma das grandes metáforas em Fiama: o trabalho da escrita a partir de uma origem, na qual também uma busca subjetiva se dá. A pulsação metafórica deixa ver, também, um sujeito inscrito por vir, por formar, não por se exprimir, pois que está convocado para uma proximidade, habita o centro obscuro da própria criação poética e por meio dela manifesta sua subjetividade. (NASSAU, 2013, p. 4).

Neste poema, o espaço lírico toma forma através de dois mundos: um real e palpável, em qual o amanhecer é o centro das atenções, local no qual o nome é dito e evocado, e o mundo imaginário, em que o poeta e o poema moldam o nome, fazendo-o sua propriedade e

objeto de transcendência. A atividade criativa perpassa o imaginário até fazer parte do real e vice-versa.

O amanhecer, no poema, torna-se metáfora para a grandiosidade da criação poética, “como um nome/amanhece” e, neste momento, o poema sucede-se, juntamente com a força da palavra elaborada pelo poeta. E, assim, o dia “clareia”, não pelo estado natural de sua progressão durante as horas, mas, sim, pela força do sujeito que conduz a poesia, o “Nome Lírico”. Neste caso, esse espaço externo (real), a partir do qual o eu lírico observa a evocação do sol, recria-se na imaginação, da qual a inspiração surge.

Situação que ocorre de forma semelhante no poema de Brandão intitulado “Mão com o nevoeiro”, possivelmente escrito em Dezembro de 65, como apresentado em *Obra breve*. Observa-se, então, como a autora celebra a escrita poética, fazendo com que o leitor perceba o verdadeiro significado de seus versos, sem rebaixá-los a um sentido literal:

O nevoeiro cresce  
no desvão  
também dentro da mão  
oco floresce

Na palma desta mão  
no interior  
tanto germina grão  
como calor

O nevoeiro  
tem em cada mão também  
ocos desvãos  
Em cada grão floresce  
o nevoeiro  
e é tanto quanto cresce  
ou o que floresce  
em mão primeiro  
(BRANDÃO, 2006, p. 53)

Como ocorreu também em “Nome Lírico”, este poema produz, inicialmente, uma significação que não incita seu verdadeiro sentido, técnica usualmente utilizada pela autora. As incompatibilidades entre os significados presentes, desde os primeiros versos do poema, indicam uma possível metáfora entre o sentido apresentado por “nevoeiro”, a “mão” e o “grão”, sendo os três termos conectados e enfatizados durante o poema, a metáfora,

É uma figura de estilo específica da linguagem poética, cuja consciência de tropo está viva num recorte sincrônico e espacial. Seu mecanismo básico é constituído pela associação num sintagma de dois significantes apresentados como semelhantes, a que correspondem, contrariamente significados diferentes. A metáfora, pressupõe,

a existência de um texto (com dois lexemas, pelo menos) e de um contexto, que aponte a incompatibilidade. (D'ONÓFIO, 1983, p. 101)

Nesse sentido, entende-se que o nevoeiro para o eu lírico do poema de Brandão, é o local em que a criação poética se encontra e que “também dentro da mão/oco floresce”, pois é através da escrita que o poeta transcreve o que se encontra no pensamento. Esta mão “com o nevoeiro” faz a poesia germinar “juntamente com o calor”, sensação produzida pela mão ao escrever por muito tempo.

“Desvão” torna-se a palavra-chave do poema, já que, em seu sentido literal, pode significar o local entre o forro ou o telhado de uma casa, mais conhecido como sótão, em *Poética do espaço*, obra de Gaston Bachelard, em qual se busca refletir sobre o ser poético e sua relação sensitiva com o espaço, observando a imagem do “sótão” através da percepção do sonhador,

O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento [...] Os andares elevados, o sótão, o sonhador os ‘edifica’ e reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados” (BACHELARD, 1993, p. 36-37)

O “desvão” pode, então, ter surgido, no poema de Fiama, como a inspiração a qual produz cada vez mais inspirações dentro do “nevoeiro” (o pensamento) até que, posteriormente, perpassa pela mão do poeta e floresce pela escrita.

Percebe-se que o interesse da poetisa é observar, tanto a criação poética quanto o mundo exterior, sob novos ângulos, nos quais ambos se referenciam para que as imagens vistas também se reflitam na construção poética e sejam retratadas através da escrita, de tal forma que, ao seguir a relação proposta, metaforicamente, pela autora, o poema “Nome lírico” surge ao “amanhecer”, mas, se recria no “nevoeiro” e, como consequência, “floresce” pelas mãos encaloradas do poema. Esse “amanhecer” é reproduzido no poema “Já a raiz é rio”, no qual a relação entre a inspiração e a criação é observada a partir da fluidez da água e da constituição do pensamento,

Já a raiz é rio  
E sai do chão  
Com peso para cima  
Tal como cai  
Do pensamento a rima

É mais perfeito o peso  
Da

Quando se diz  
Que o pensamento a gera  
(BRANDÃO, 2006, p. 57)

Na inscrição do pensamento, transformado em poesia como uma raiz que, “sai do chão/ com o peso para cima”, o poeta “trabalha nas palavras com amor” enquanto “fica em silêncio ouvindo/ como o cantam”, como um operário trabalhando em sua máquina, reflexão de Fiama no poema “Operário cantado” (p.56).

Dessa maneira, percebe-se que os poemas retratados na parte da obra *Barcas Novas*, intitulada de “Nome Lírico”, apresentam o espaço de criação poética através de seu espaço anterior, de sensações, como se a imagem poética se eternizasse para que a sensação não fosse esquecida. É através do poema, como vemos em “Operário cantado”, que as sensações se tornam concretas, pois “a experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime” (PAZ, 1984, p. 135) e, expressas, as palavras reproduzem as imagens que perpassaram o ato poético e que, no leitor, produzem novas significações; significações tais que se buscou, intuitivamente, observar neste capítulo.

Não se pode deixar de contemplar as imagens de Fiama que, normalmente, refletem-se através da natureza. Nota-se que os poemas apresentados, tanto em “Nome Lírico” quanto em “Bestiário”, retratam animais, estações, plantas e elementos naturais que a autora propõe relacionar com a temática que a interessa. Em “Bestiário”, entende-se os animais como metáforas às ações humanas as quais são intertextualizadas através dos poemas de Gil Vicente, enquanto que, na parte “Nome lírico”, o espaço de criação poética confunde-se com raízes, nevoeiros, grãos, rios, pedras, chuvas e até mesmo com o chão, este universo de construções poéticas que refletem também nas vivências da autora, são,

de motivo de espanto, de quietude reconhecadora de leis de permanência na mutabilidade, é habitado por imagens referenciadoras várias, de sentido complexo, como o mar, a praia, o pinhal, a casa, de paredes limitadoras e frias, para além da qual se estende a quinta, em cujo coração a árvore ganha especial valor – desde as raízes mergulhadas na terra à copa que exhibe o fruto da sua seiva –, o campo, a cidade, na sua multiplicidade errática. (FIALHO, 2017, p.43)

A natureza é o próprio reflexo da autora, seu maior amor e o motivo de sua “Sesta”, como veremos na última parte de *Barcas Novas*, mas, na parte que segue “Nome Lírico”, vemos essa natureza envolta ao corpo, como se fosse mesclada com o próprio ser. “Enumeração da vista e do ouvido” é a menor divisão da obra e apenas um poema apresenta título, como se todos os poemas fossem apenas uma imagem, um ritmo, que se vê e se ouve.

A intimidade da vista e do ouvido torna-se a busca do conhecimento do eu sobre si mesmo, até tornar-se poético. Jung retrata em *O homem e seus símbolos*, várias passagens sobre situações as quais ocorreram durante seu auge na clínica psicanalítica, em um desses momentos, retrata o ser humano que não busca se compreender, por consequência, aliena-se. Segundo Jung (1964, p. 60), estas pessoas “não veem o que lhes está diante dos olhos, nem ouvem as palavras que soam aos seus ouvidos ou notam as coisas em que tocam ou provam. Alguns vivem sem mesmo tomar consciência do seu próprio corpo.”

Fiama, nesse sentido, pode ter buscado trazer, na referida parte de sua obra, cada centímetro de percepção sobre o corpo, não apenas o físico, mas, também, o poético, ouvindo as palavras “que soam aos seus ouvidos” e transformando-as em poesia. Como se vislumbrou através das análises, esse movimento é comum em Fiama.

Nos poemas de Fiama, há um movimento entre a realidade empírica e a realidade do poema. É uma rua de mão dupla; por um lado refere-se à realidade e por outro, escreve sobre a matéria poética, a poesia, o papel, a página. Esses elementos também têm uma realidade, talvez a mais pungente. (STEINBERG, 2011, P. 59).

Na “Enumeração da vista e do ouvido”, a autora novamente reafirma a relação existente entre o espaço literal e a expressividade do espaço poético. Dentre os versos que mais parecem fotografar momentos, a construção metalinguística se sobressai e faz-se refletir, como se os poemas da autora criassem dentro si novas possibilidades de realidade e nelas a verdadeira mensagem fosse resgatada, uma eterna persistência desta “água que significa ave”, de *Morfismos* (1961), no qual o poeta é apenas instrumento para a criação poética que, por si só se justifica.

Os poemas da seção têm, como pano de fundo, o contraste entre a morte/vida, situação que se mantém durante duas páginas, nas quais o poema parece ter continuidade, o espaço aqui retorna sempre à face, enumerando-a. A significação mantém-se em meio a um referencial nunca específico, como é característica de Fiama, nesse caso, o procedimento em “Enumeração da vista e do ouvido” é vislumbrado a partir do ambiente imagético produzido pela poeta.

Esta parte específica de *Barcas Novas* parece tornar-se um primeiro olhar da autora para suas próprias produções, pois “enumerar” vistas e ouvidos é algo que representa Fiama, ela por si só apresenta imagens e repete-as juntamente com seu vocabulário na grande maioria dos poemas. Muitas vezes, seus poemas parecem ter certa redundância, mas, na verdade, eles querem produzir a mesma imagem, enfatizá-la e distorcer uma significação concreta. Em

*Área Branca* (1978), por exemplo, vemos retratada a enumeração de maneira mais desenvolvida do que nos próprios poemas de *Barcas Novas*,

Não pude assim distinguir literatura  
Da arte das sensações, da fala  
ou dos objetos. Tudo participa  
Do mesmo dom de fixação dos signos,  
Embora a miragem e a soberania  
Sejam sempre concedidas ao texto  
(BRANDÃO, 2006, p. 286)

De maneira metapoética, Fiama reflete as suas próprias produções, já que o verso livre se reinventa em uma possível justificativa a sua própria maneira de escrever. Por trás do eu lírico parece haver apenas a voz da autora, a qual reflete sobre o seu ato de escrever. Nesse sentido, “Enumeração da vista e do ouvido” tanto por sua extensão quanto pela temática abordada se assemelha a um devaneio experimental, onde a poeta aprofunda em seus poemas uma proposta que, posteriormente, aparecerá melhor desenvolvida na obra *Área Branca*.

Em *Barcas Novas*, especialmente na parte “Enumeração da vista e do ouvido”, há uma construção poética que inicia pelo corpo e termina na representação da pupila; o corpo “exumado” no primeiro poema reflete o homem “já não em imagem viva/mas no desejo/ de evadir-se”, o qual surge no penúltimo poema, o que sugere a imagem não de um homem apenas figurativamente morto, mas sim uma construção conotativa do corpo, mantendo os versos de todos os poemas em um espaço de equilíbrio entre a vida e a morte.

Do rosto representado pelo “lado do amor e o lado predisposto/para o choro”, do segundo poema se observa o “rosto putrefacto” do terceiro poema, mas no quarto e quinto poemas se percebe inscrito o próprio ato de ver, a pálpebra, a vista, os cílios, a cor da pupila e a própria imagem parecem ser descritas como se o próprio eu lírico estivesse em frente a um espelho, observando-se e enumerando-se.

“Fria noite”, último poema de “Enumeração da vista e do ouvido” mantém-se nesta imagem, agora voltando ao espaço, à “água no rosto”, na qual o eu lírico enumera a si mesmo. O ouvido, por sua vez, é a própria recitação do poema, a linguagem retratando a cena, como costume:

Para Fiama a <<palavra-experiência>> mantém vínculos <<hereditários>> entre << o mundo da realidade cotidiana >> e o <<mundo da poesia >>. Ou seja, interpretando o que diz a autora a respeito de sua poesia, a qual << inevitavelmente temos de aferir os olhos hereditários duma linguagem cotidiana de relação >>: a realidade cotidiana não existe em si mesma, visto que só a podemos conhecer através de uma linguagem. (SILVEIRA, 1986, p. 215).

Nesse sentido, como se percebe não apenas nesta parte de *Barcas Novas*, mas também na obra toda, a poeta tende a trabalhar com dois âmbitos de experiência, nos quais ela parece mostrar, de forma bem específica, sua força poética na parte “Nome Lírico”. Enquanto que, na “Enumeração do corpo e do ouvido”, ela mostra, na prática, o espaço imagético dos acontecimentos, no chamado “Mundo exterior”, sendo processados de forma contínua no “Mundo da poesia”, como se estivessem a ocorrer no mesmo momento. A escrita parece recorrer à imagem e vice-versa.

Na próxima parte da obra, intitulada “Sesta”, diferente de “Enumeração da Vista e do Ouvido” em que os poemas não são nomeados, os cinco poemas que se seguem são intitulados por números, de forma a fazer com que cada texto complemente o outro. Segundo o *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2009, p. 507), a palavra Sesta pode ser definida de três formas: “Sono de curta duração que se dorme geralmente depois da refeição do almoço; Tempo durante o qual os trabalhadores interrompem o trabalho para almoçar; Hora de descanso”.

As sextas de Fiama procuram abranger o período de trabalho do homem e sua relação com o espaço em que é inserido, período sobre o qual a autora começa a refletir através do primeiro poema, “Ante-Sesta”, prévia da estiagem que alocaria nos versos dos próximos poemas.

Desse tempo anterior, o que resta aos trabalhadores são “[...] os mais doridos deleites/duradouros” (BRANDÃO, 2006, p. 71). Como se lê na primeira Sesta:

No outono morro  
no fio  
que traz o tempo  
infindo  
tecido sem os nós  
da teia  
só um fio recto  
de horas  
(idem, 2006, p. 71)

É outono. Momento de pouca produção agrícola, segundo as Sestas de Fiama, os últimos produtos são colhidos e como “um tecido recto/de horas” já transforma, como logo vemos na Sesta II, “os factos/a idade/ e os modos de andar” do trabalhador, “um homem febril/sem os pastos estéreis” (Sesta III), o qual permanece mesmo em seus momentos de descanso alertando-se às mudanças do campo e devaneia sobre “a imagem/do mar [...]” (Sesta

IV), lembrança que o leva à quinta Sesta (p. 72), na qual a transformação é sobrelevada e encerra mais esta seção de *Barcas Novas*:

Vê-se  
 chegada a névoa entre  
 as árvores, águas que abrem  
 linhas de aloendros  
 e sobre tudo a chuva  
 cadente água terrena  
 que faz veios correntes  
 serem diversos rios unidos  
 duros.

O tempo retratado através das Sestas perpassa desde o período do “outono” até a chegada da tão desejada “chuva”, que “veios correntes/serem rios unidos” nos quais, o trabalhador pode retornar ao trabalho. A história foi contada. A engenhosa Fiana observa de fora o acontecido relatando-o ao leitor, como em uma sequência fotográfica de momentos únicos e duradouros, de forma a compor cada verso sob uma imagem ligada ao real.

Nas Sestas visualizamos na prática “que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade.” (MENDONÇA; ALVES, 2013, p. 3), situação na qual Brandão apresenta em grande parte de sua vida poética, principalmente ao tratar de acontecimentos do campo e/ou de sua vida na quinta quando era jovem, como vemos em *Sob o olhar de Medeia*, publicado em 1998, o qual contempla alguns momentos da vida de Fiana na quinta “Vivenda Azul” que tanto amava em sua jovialidade.

O bucolismo e a grande atenção dada ao ciclo da vida são referências dentro do conjunto de obras da autora. E, dentre tantas, nota-se que *Sob o olhar de Medeia* faz retornar às “Sestas”, já que parece contemplar várias das passagens as quais são retratadas através da quinta.

Nesta obra, Marta, a personagem principal, exilada na quinta, mantém sua convicção de cuidar dos campos e dos animais que ali permaneciam, mesmo após ocorrências terríveis. O trabalhador do campo (Caseiro) é passivo à boa vontade de Marta, a qual almeja o contato com a natureza sobre todas as coisas “é minha vida inteira que depende dessas manhãs de criança, pensou Marta. Nunca abandonarei as tarefas da Natureza. Eu é que sei o que devo ou não cumprir. Sou fiel a este homem justo que trabalha as terras, semeia, cria o gado, e é meu cúmplice” (BRANDÃO, 1999, p. 18).

Nota-se que a presença de elementos da natureza é algo comum dentro das produções literárias de Fiana, os quais são retratados de forma a conectar-se com determinados

acontecimentos da vida da autora. O que ela vê, ela fotografa, isto é, uma só paisagem vista por Fiama reflete-se em vários poemas ou contos, tornando esta “enumeração”, seja do olhar para a natureza, seja de ouvi-la, uma característica extremamente presente em grande parte de suas obras. O outono, por exemplo, estação decorrente nesta parte de *Barcas Novas*, surge logo em *Este rosto* (1970), o olhar do eu lírico pastoral das sextas as quais observa, no espaço agrícola, as mudanças do tempo, vê o outono em *Este Rosto* “extinta a floração fortuita – acaso/ estava ali, florida já?” (BRANDÃO, 2006, p. 105).

Mas, além de Fiama, o apreço pela natureza é visto também na voz poética de Alberto Caeiro, autor de grande importância na Literatura Portuguesa. Conhecido como mestre, o heterônimo de Fernando Pessoa, apresenta a natureza de forma a envidê-la, em sua obra *Guardador de Rebanhos* (1925), tanto quanto nas paisagens vistas por Marta, a menina da quinta, quanto nas passagens do trabalhador que observa o mundo nas sextas. Como as estações, tão necessárias para o trabalho no campo, o ciclo do corpo poético nunca se esvai, transforma-se em memória,

Os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano. Suas relações arvoram-se como um fio condutor para indagações sobre as fricções entre o texto literário e a modulação de imagens que contribuem para os processos de construção da memória coletiva e individual. [...] Podemos derivar, portanto, a impossibilidade de existirem imagens sempre cristalizadas acerca da produção de memórias bem como o fato de não haver elaboração de uma memória individual fora de sua intercessão com a memória coletiva - assim como não há memória coletiva fora dos diálogos com as imagens pertencentes às memórias subjetivas. A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias. (PEREIRA, 2014, p. 344-345).

Nas “Sestas” trazidas por Brandão, na obra *Barcas Novas*, e também em *Sob o olhar de Medeia*, a literatura se mescla à vida no campo, ao trabalho braçal e à temporada de seca em Portugal, situação que ela relembra também através de imagens e sensações. É um ciclo de retorno ao pastoril que, ao mesmo tempo, reflete história, geografia e a “mão que escreve” as próprias lembranças de Fiama. Por ser esta uma característica comum durante o século XX, o espaço literário antes visto como desprovido de qualquer relação com o fora, se enquadra cada vez mais ao *status* real, já que, o autor, como ser social e cultural, acaba por transmitir para dentro do texto sua própria prática.

Nesta relação vista em *Barcas Novas*, o espaço poético no qual denota-se suas imagens e enquadram-se em um emaranhado de significações que pairam sobre o interior e o exterior dos poemas, segundo Salvatore D’Onófrío “o contexto sintagmático nos proporciona

a isotopia ou ‘o sentido-em’, interno ao texto; o sentido paradigmático nos fornece a significação, o ‘sentido-para’, que transcende o texto e indica a abertura para a compreensão dos valores do mundo exterior” (D’ONÓFRIO, 1983, p. 100), observa-se como a imagem da água, trazida na “Sesta IV” tem sentido semelhante ao do poema “Rio Fechado” presente na parte “Nome Lírico”,

Sesta IV  
 Perdura a imagem  
 Do mar  
 Visto dúctil  
 O senso suave  
 De a profunda  
 Água ser mutável  
 (BRANDÃO, 2006, p. 72)

O sentido interno volta-se a retratar a imagem do mar em determinado momento em que o eu lírico relembra este acontecimento, em que a “imagem/do mar” molda a visão de acordo com a mutabilidade da água, apresentando-a de forma “suave” e “profunda” como, em seu sentido externo, possivelmente, significa a própria consciência do eu lírico que, durante as sestras, vê-se entre os pastos não cultivados da sua vida “febril”, transformando-se de acordo com a mutabilidade do espaço. A vida no campo depende desta mutabilidade para que haja plantio e colheita, nesse sentido, o mar representa a própria chuva após a evaporação de sua água. O mar torna-se a chuva a qual, na Sesta V, pode ser vista com o sentido interno de molhar os pastos e fazer com que as plantas floresçam, abrindo “linhas de aloendros”.

Em “O rio Fechado”, o sentido interno proposto pela água também proporciona um (re) pensar sobre o sentido do poema e as inquietações do eu lírico,

Como saber a água  
 Com que tempo  
 Como saber o lodo  
 Como saber do Tejo  
 Todo  
 Se é tempo  
 Assim porque um rio baço  
 Não mede sua água  
 (BRANDÃO, 2006, p. 54)

A água, a qual tematicamente surge na “Sesta IV”, como envolta pelo ambiente pastoral e a representação do outono português, em “O rio fechado” mantém sua característica mutável, a imagem da água sempre é vista de acordo com a sua fluidez, mas nesse poema, a reflexão do eu lírico se contrapõe entre ela e o tempo”: “como saber a água/com que tempo”.

Dessa maneira, conclui-se que mesmo mutáveis, os rios permanecem sempre dispostos onde estão, porém o tempo “não mede a sua água”, isto é, ele tem controle sobre si. O rio Tejo surge nesse poema, como em muitos outros de Fiamma, como uma metáfora temporal, para que o passado, normalmente como referência à importância do Tejo na lírica portuguesa, principalmente na epopeia de Camões, *Os lusíadas*, seja visto como algo que nunca terá retorno.

“Saber do tempo/se mede a sua água”, versos que aparecem na última estrofe do poema e referem-se, possivelmente, à condição estrita do saber, em que o tempo é como um “rio fechado” para a própria humanidade, enquanto a água permanece eterna. Nesse contexto, o sentido interno ao poema representa-se através da imagem da água envolta do tempo, enquanto que seu sentido externo resulta da metáfora entre a restrição do tempo e a vastidão do rio. Nota-se que estas são possíveis significações para o poema de Fiamma, já que se deve levar em conta que,

a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. [...]a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. (PAZ, 1984, p. 132)

Os poemas de Fiamma são sempre ambíguos e a cada leitura uma nova percepção surge, pois eles sempre distorcem um referencial concreto que possa produzir apenas um significado. Ela apresenta, em *Barcas Novas*, um novo olhar sobre seu país, sua história e sobre o seu próprio ato de escrever, retratando poemas de maneira pouco comum e que a transformaram em um marco na geração “Poesia 61”. As imagens de Fiamma são este todo plural que se reinventaram várias vezes na memória da poeta e foram transcritos em seus poemas, “é um sonho de total exterioridade, onde o visto, o tocado, o ouvido e o silenciado permutam as suas mensagens” (BRANDÃO, 2006, p. 10). Tudo nela é um procedimento experimental e, como consequência, as mesmas imagens surgem em obras diferentes como um “sonho” que se renova no pensamento até tornarem-se poesia.

## PALAVRAS FINAIS

Esta dissertação buscou revelar a constituição de Fiama Brandão como poeta durante a década de 60 em Portugal, observando como *Barcas Novas*, livro ainda pouco conhecido da autora, é importante para se compreender algumas características relevantes da poesia dela.

Sob o olhar da imagem, notou-se que Brandão divide *Barcas Novas* de maneira a aproximá-lo do passado e do contexto de produção da obra, no qual a persistência do governo ditatorial salazarista de impor censuras às produções literárias de vários escritores da época é extremamente presente. “Poesia 61” surge neste período, partindo em busca da renovação da poesia e de certa reivindicação contra os atos cruéis que provinham da ditadura, como a censura e a concentração de militares dentro das universidades portuguesas.

O descontentamento, a negatividade, a vontade de se revoltar, tomou forma na poesia apresentando em *Barcas Novas*, temáticas que se distribuem entre as partes que o constituem, mas que se mesclam em meio à vontade da autora de recriar imagens e relembrar tempos e escritos passados; situações que se renovam a cada imagem proposta pela autora. Como, por exemplo, em sua primeira parte, na qual a compreensão possível deste momento da obra se dá a partir dos conhecimentos passados do leitor, fato tal que se assemelha a Luiza Neto Jorge.

Através da trajetória dos cinco poetas que estiveram presentes em “Poesia 61”, no primeiro capítulo desta dissertação, reparou-se que cada um tinha sua maneira de se expressar, propondo um novo (re) pensar entre cultura portuguesa e linguagem. No caso de Fiama, *Morfismos* deu maior visibilidade no âmbito poético e demonstrou a sua capacidade de constituir cenas através de metáforas e procedimentos estéticos que põe em prática. Em “Água significa ave”, verso de “Grafia 1”, há a representação completa do que a autora aspirava, distorcendo o significado e a própria imagem, apresentando nela a necessidade de o leitor desconstruir seu referencial concreto até observar o sentido real do que é poesia; uma água que pode significar ave, em meio a um rio em que corre palavras.

Nesse jogo entre escrita e pensamento, se observa o mesmo desenvolvimento de *Morfismos* em três partes de *Barcas Novas*, como se as cenas de uma obra se sucedessem na posterior, na qual a busca pelo nome lírico, seu som, sua sensação e sua imagem resultam em uma escrita que recria o saber poético e que décadas depois se exubera em outros livros da autora, como *Área Branca* (1978) e *Cenas Vivas* (2000).

A imagem, em Fiama, tenta dizer o indizível, se desvencilhando muitas vezes do sentido proposto pela autora e reformulando-se de acordo com cada interpretação do leitor, proporcionando um ambiente em que a leitura participa ativamente do processo de criação

poética. Nesse espaço, depara-se com o entremeio da poesia da autora, um espaço que transgride o mundo da linguagem e resulta na constituição de imagens.

É interessante considerar que muitas das imagens escritas por Fiana em *Barcas Novas* surgem em outras obras. A repetição é uma característica da autora que deve ser levada em conta, já que o uso de repetições, tanto no campo da escrita quanto em meio às suas temáticas, mostram um eterno ciclo de cenas que sempre são retomadas de maneiras diferentes. Isso pode ser visto em “Enumeração da vista e do ouvido” de *Barcas Novas*, por exemplo. Além disso, a repetição envolve o uso de outros poetas, como ocorreu com o uso de Gil Vicente nesta obra, mesmo de forma metalinguística, o autor é citado e seus poemas rememorados, mostrando que Fiana tende a utilizar de suas leituras para escrever seus poemas, evocando-os de acordo com o que pretende refletir.

Por fim, nota-se que a autora propõe em sua poesia a escrita relacionada com a imagem, expondo um espaço de criação que se assemelha a uma fotografia. É como se ela se tornasse responsável por manter vivas novas percepções do real, usando da linguagem técnica e de sua experiência na área literária para elaborar seu próprio estilo de escrever. Fiana é uma tecedeira, tecendo suas imagens através da poesia.

## REFERENCIAS

- AMORIM, Cláudia; PALADINO, Mariana. **Cultura e Literatura Africana e Indígena**. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2010.
- ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. **Joan Zorro e as marcas de sua individualidade poética**. Goiás: Série Estudos Medievais 5: Abordagens interdiscursivas no contexto da cultura medieval, 2016.
- AZEVEDO, João Lúcio de. **A Evolução do Sebastianismo**. 2ª Ed. Corrigida e simplificada. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. **Ensaaios críticos**. Rio de Janeiro: Edições 70. 2009.
- BAZERMAN, Charles. **Escrita, Gênero e Interação Social**. São Paulo: Cortez, 2007.
- BORGES, Alexander Jeferson de N. **Linguagem, poema e indizível: Grafismos de uma poética em Fiama Hasse Pais Brandão**. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2014.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. “**A minha poética nos anos 60**”. In: Relâmpago, nº 8, Revista de Poesia. Lisboa: Relógio d’água, 2001.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra breve: poesia reunida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Recitações dramáticas**. In: Em cada pedra um voo imóvel. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Em Cada Pedra um Voo Imóvel: O Aquário, O Retrato, Falar Sobre o Falado, Sob o Olhar de Medeia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- BERARDINELLI, Cleonice. **A poesia portuguesa no século XX**. UFPR: Revista Letras, nº 26, 1977.
- BITTENCOURT, Roberto Nunes. **Inês de Castro: Relicário da Saudade**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- BOCHICCHIO, Maria. **Metapoesia e a crise da consciência poética**. Coimbra: Revista Biblos / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n. s. x, 2012.
- BOMBINI, Rosilene Frederico Rocha. **Metalinguagem, intertextualidade e consciência poética na obra de Mário Quintana**. In: Simpósio internacional de linguagens educativas,

2015, Bauru - sp. Anais - Simpósio internacional de linguagens educativas, 2015. v.1. p. 01-04.

**O CORPO NA LITERATURA E NA ARTE:** Teorias e Leituras. Org. de Luciana Borges; Antônio Fernandes Júnior [et al.]. Universidade Federal de Goiás: FUNAPE, 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

CASTRO, Rita de Cássia Marques Lima de. **O poder da comunicação e da intertextualidade.** São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem.** 11. ed. São Paulo: Ática, 2003.

COELHO, Eduardo Prado. **A Jovem poesia.** Diário de Lisboa: Suplemento Literário, 1968.

COELHO, Eduardo Prado. **A Letra Litoral.** Lisboa: Moraes: 1979.

CUNHA, Viviane. **As cantigas de Joan Zorro:** Os mitos e os ritos. Revista Letras (UFMG), 2004.

CRUZ, Gastão. **A morte percussiva.** Disponível em: [http://revistazunai.com/poemas/gastao\\_cruz.htm](http://revistazunai.com/poemas/gastao_cruz.htm). Acesso em: 02/02/2018.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **O texto literário:** teoria e aplicação. São Paulo: Duas cidades, 1983.

ECO, Umberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESTEVES, Antônio Roberto. "Literatura e história: um diálogo produtivo." In: **Fronteiras do Literário.** Niterói: EDUF, 1997.

JORGE, Luiza Neto. **Poesia 1960-1989.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

FERREIRA, Aurélio. Buarque de Holanda. Novo **dicionário Aurélio** da língua portuguesa. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIALHO, Maria do Céu. **Fiama Hasse Pais Brandão: escrita poética recriando os clássicos.** Belo Horizonte: Nuntius Antiquus, v. 13, n. 1, p. 39-57, 2017

**FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO (1938-2007):** a fala do nome mágico. *Público*, Lisboa, 21 jan. 2007. Caderno Cultura Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fiama-hasse-pais-brandao-19382007--a-fala-do-nome-magico-117588>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

GALVÃO, Letícia de Oliveira. **O herói português: da ascensão histórica ao mito como produtor de identidade nacional.** In: XXVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, 2017, p. 1028 – 1042, Curitiba, PR. Anais (online). Curitiba: ABRAPLIP, 2017. Disponível em: <http://www.abraplip.org.br/wp-content/uploads/2015/01/AnaisABRAPLIP2017a.pdf>.

GARMES, Helder, SIQUEIRA, José Carlos. **Cultura e Memória na Literatura Portuguesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

GARRIDO, Álvaro. **Movimento estudantil e crise do Estado Novo**: Coimbra, 1962. Coimbra: Editora Minerva, 1996.

GOMES, Verónica. **Um mito, um rei, uma bandeira**: a Batalha de Ourique e o símbolo da identidade nacional. Universidade de Aveiro: Estudos Culturais, 2011.

GOULART, Audemaro Taranto. **O arco da Literatura**: Das teorias às leituras. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

HENRIQUES, João Laranjeira. **A poesia no neo-realismo português**. Dissertação (Doutorado) - Departamento de literaturas românicas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

HORTA, Maria Tereza. **Escrita e Transgressão**. Rio de Janeiro: Revista Matraca, v.16, n.25, jul./dez. 2009.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAWORSKI, Adam; COUPLAND, Nikolas; GALASINSKI, Dariusz (Ed.). **Metalanguage: Social and ideological perspectives**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LESSA, Maria Silva Prado. **Fiana em Cenas Vivas**. Rio de Janeiro: Diadorim. Vol. 20, n. 1, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. 5.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 4ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. **O espelho imaginário**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguindo de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACHADO, Rodrigo. **Luiza Neto Jorge**: a metamorfose da alteridade poética feminina. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, 2012

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2001.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de; ALVES, Gabriela Santos. **Os desafios teóricos da História e a Literatura**. Teresina: Contraponto, v.2, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Roteiro de Leitura: Mensagem de Fernando Pessoa**. São Paulo: Ática, 2000.

MUNICÍPIO DE ALCOBAÇA. **Rota por Aljubarrota com Brites de Almeida**. Disponível em: <[http://cms.cm-alcobaca.pt/vfportal.com/upload\\_files/client\\_id\\_1/website\\_id\\_2/turismo/rota%20aljubarrota\\_site.pdf](http://cms.cm-alcobaca.pt/vfportal.com/upload_files/client_id_1/website_id_2/turismo/rota%20aljubarrota_site.pdf)> Acesso em: 03/11/2018.

NASSAU, Alexander. **Fiama Hasse e a solidão poética na zona das metáforas**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

NEVES, Fábio Pereira das. **Um contexto mais amplo de "equilíbrio" dos contrários a partir da reflexão sobre a poesia em O arco e a lira de Octavio Paz**. Dissertação (Mestrado). – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2014.

OLIVEIRA, Teresa Cristina dos Santos Akil de. **Os Bezerros de Arão e Jeroboão: Uma verificação da relação intertextual entre Ex 32,1-6 e 1 Rs 12,26-33**. Tese (Doutorado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Uma Inserção no Universo Bachelardiano - O alargamento da imaginação e a obsolescência do objetivismo na ciência contemporânea e na Sociologia**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, D. C. Mendes. **Literatura, lugar de memória**. Rio de Janeiro: Revista Soletas, nº 28, 2014/2.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVA, Francisco H. P. **A escritura e a escuta da imagem literária: modelos imaginários**. UESPI: Interfaces, 2014.

SILVA, Patrícia Carla Freitas da . **Modos de ver, modos de dizer: poesia, cinema e insubordinação política a partir de Luiza Neto Jorge**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. **Portugal: Maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

STEINBERG, Vivian. **A “fala perfeita” de Fíama Hasse Pais Brandão: Um diálogo íntimo com a realidade**. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

TRINDADE, Joilma Maria de Freitas; NORONHA, Maria Rosane Vale; ALVAREZ, Palmira Virgínia Bahia Hein. **Intertextualidade: Possíveis diálogos**. Feira de Santana: Revista Graduando, v. 7, n. 10, 2016.

VECHI, Roberto; RIBEIRO, Maria Calafete. **Versos e gritos: Memória poética da guerra colonial**. Niterói: Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 9, 2012.