



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p196-215>

**Imaginação poética e complexo de cultura: uma leitura bachelardiana
dos cisnes de Fiama Hasse Pais Brandão¹**

**Poetic imagination and culture complex: a bachelardian reading of
Fiama Hasse Pais Brandão's swans**

*Erica Martinelli Munhoz**

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo compreender como a *imagem poética*, a *imaginação material* e o *complexo de cultura*, conceitos bachelardianos fundamentais, podem ser produtivos na leitura da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, particularmente de seus poemas que reconfiguram e atualizam a relação entre a tradição poética e a temática do canto do cisne. Fundamental na revolução da poesia portuguesa a partir da *Poesia 61*, para a qual a imagem é um tema importante, a obra de Brandão “revolucionou o imaginismo primitivo” (Cruz, 2008). O potencial transformador da *imagem poética* em diálogo com *topos* literários por vezes desgastados (Bachelard, 2016) espelha-se na forma como a poeta portuguesa cria imagens poéticas originais que renovam sua relação com a tradição. Pretende-se contribuir, assim, para a atualização das leituras de uma poeta fundamental, bem como para o reconhecimento da atualidade do pensamento bachelardiano na crítica literária hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa; Gaston Bachelard; Imagem poética; Tradição; Imaginação material

ABSTRACT

This essay aims at understanding how important concepts by Gaston Bachelard such as *poetic image*, *material imagination* and *culture complex* may contribute to the reading of poet Fiama Hasse Pais Brandão, particularly her poems which reconfigure the relationship between poetic tradition and the theme of the swan's song. Central to Portuguese poetry's revolution after *Poesia 61*, to which the image is an important theme, Brandão's work has “revolutionized the primitive imaginism” (Cruz, 2008). The transformative potential of the *poetic image*, in dialogue with worn out literary *topoi* (Bachelard, 2016) is mirrored in the way this Portuguese poet creates original *poetic*

¹ As reflexões desenvolvidas neste trabalho são parcialmente fundamentadas em discussões desenvolvidas ao longo de dois capítulos da minha tese de doutorado (Munhoz, 2023).

* Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Campinas – SP – Brasil – ericammz@hotmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

images which renew her relationship with tradition. Thus, we aim at contributing to new readings of an important poet, and to the recognition of Gaston Bachelard's topicality in literary criticism today.

KEYWORDS: Portuguese poetry; Gaston Bachelard; Poetic Image; Tradition; Material imagination

O potencial interdisciplinar do pensamento bachelardiano tem sido amplamente reconhecido nas últimas décadas no Brasil, haja vista a proliferação de pesquisas que partem dos seus preceitos teóricos para explorar, para além da filosofia, os mais diversos campos do conhecimento, como a educação, as artes cênicas, a geografia e a história, para citar apenas algumas das disciplinas que têm estabelecido profícuo diálogo com a filosofia de Gaston Bachelard². A relevância do pensamento bachelardiano para os estudos literários também não passa despercebida pelas discussões acadêmicas recentes, ainda que sua filosofia pareça ocupar um lugar de certa forma marginal no nosso campo de investigação. Quanto à atualidade do tema, destaco a recente publicação do livro *Revelação e Cogito: Gaston Bachelard para os Estudos Literários*, de 2022. Como o estudo do imaginário em Bachelard é apoiado sempre pela análise de textos poéticos, artigos como o da professora Ana Maria Lisboa de Mello retomam, neste estudo, as contribuições do filósofo para a renovação da crítica literária no século XX e sua relevância ainda atual.

Em “Símbolo, complexo e mito: o mistério Bachelard”, Cristina Henrique da Costa (2018) destaca a relevância da filosofia da imaginação de Gaston Bachelard para os estudos literários, justamente por meio da reconciliação entre a reflexão epistemológica (racional) e o território do irracional na teoria bachelardiana, lembrando que o próprio autor “[...] adverte que a imaginação não permite que se divida o universo em racional e irracional” (Da Costa, 2018, p. 77). A professora defende a necessidade de assumir a teoria bachelardiana da imaginação “em sua dimensão crítica”, “[...] sobretudo para refletir sobre a posição eficiente de destaque radical que a literatura poética, em luta contra o positivismo, acabou ocupando em sua obra” (2018, p. 77). Destaca ainda que as exigências de análise histórica da literatura não são antitéticas à relevância do pensamento bachelardiano sobre literatura, e afirma que “[...] podemos e devemos usar Bachelard hoje como forma reflexiva de dialogar com a dimensão histórica da literatura” (2018, p. 77).

² Quanto à geografia, é possível mencionar o artigo “Gaston Bachelard e o espaço: fenomenologia e ontologia como poéticas do vivido” (2023), da professora Valéria Cristina Pereira da Silva, assim como sua pesquisa mais ampla a respeito das relações entre cidade e imaginário. Quanto à pedagogia, a primeira parte do livro *Bachelard, um livro vivo* (2019), organizado por Gabriel Kafure, tem cinco capítulos, todos dedicados ao diálogo entre o pensamento bachelardiano e a educação. Quanto aos diálogos entre o pensamento bachelardiano e as artes, de forma geral, é possível citar o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Gaston Bachelard – Ciência e Arte, da UFBA, em particular as pesquisas em artes cênicas da professora Catarina Sant’Anna. O diálogo entre Bachelard e as artes cênicas é explorado também pelo professor Marcus Santos Mota, da UNB. As pesquisas do professor André Voigt, da UFU, propõem a interdisciplinaridade entre o pensamento bachelardiano e os estudos da História. Esses são apenas alguns exemplos da variedade de pesquisas interdisciplinares a partir do pensamento bachelardiano no Brasil hoje.

Na esteira de tais iniciativas de valorização da filosofia bachelardiana como contribuição para os estudos literários hoje, este trabalho visa retomar alguns de seus conceitos, lançando luz sobre a relação entre *imagem poética*, *complexo de cultura* e *imaginação material*. A leitura de quatro poemas da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão, todos construídos em torno do símbolo do cisne, em especial tematizando e discutindo a forma como o canto do cisne se apresenta na tradição poética, permitirá, espero, mais do que exemplificar termos como a *imagem poética*, expandir e renovar a discussão a respeito da relação entre imaginação poética individual e a tradição literária.

1 Imagem poética e complexo de cultura

Diferente de outras concepções filosóficas e estéticas da imagem na obra de arte, a *imagem poética* pensada por Bachelard não está, necessariamente, atrelada à visualidade:

Deve-se, então, reconhecer que a imagem não tem nem seu princípio nem sua força no elemento visual. Para justificar a convicção do poeta, para justificar a frequência e o natural da imagem, deve-se integrar à imagem componentes que não se *veem*, componentes cuja natureza não é *visual* (Bachelard, 2016, p. 125, grifo do autor).

Para compreender tal distinção, é importante retomar as concepções bachelardianas de imaginação e seu resgate da positividade do conceito, menosprezado ao longo de boa parte da história da filosofia ocidental como faculdade do engano e da ilusão. É com inspiração nas reflexões de Gaston Bachelard que Paul Ricoeur estabelece a diferença entre a *imaginação reprodutora* (aquela que evoca a coisa ausente, para a qual a imagem “não é mais do que rastro”, “presença enfraquecida”) e a *imaginação produtora*, da qual a imaginação poética é um exemplo (1990, p. 216). Dessa forma, diferente tanto da ideia de engano e ilusão quanto da reprodução fugidia de um objeto ausente, a imaginação poética distancia-se da percepção: “Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (Bachelard, 2001, p. 3). Na medida em que não se trata da reprodução de uma percepção anterior ou ausente, a imaginação, como a concebe Bachelard, é capaz de ultrapassar a realidade: “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...]” (2016, p. 17-18).

A *imagem* presente no pensamento de Bachelard, portanto, está necessariamente ligada à sua concepção produtora (e não reprodutora) de imaginação, diferenciando-se de outras concepções de imagem na arte e na literatura, e entendida, aqui, como produto de criatividade da imaginação. Como insiste Agripina Ferreira em seu *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*: “Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução” (2013, p. 96).

A imaginação será, em princípio, dividida por Bachelard entre *imaginação formal* e *imaginação material*³. Ainda que a primeira seja associada mais diretamente à superfície, ao adorno, àquilo que floresce; enquanto à segunda o filósofo atribui a substância íntima, as “forças vegetantes da matéria”, ambas estão interligadas: “é mesmo impossível separá-las completamente” (Bachelard, 2016, p. 2). “Poderemos então perceber”, atenta o filósofo, “que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma” (p. 3). Ora, será a compreensão da imaginação nessas duas esferas diferentes que permitirá ao autor estudar a criação poética do ponto de vista filosófico (Bachelard, 2016).

A *imagem poética* é pensada por Bachelard como uma “linguagem jovem”, que “vem antes do pensamento”, não depende dos saberes racionais, é o “produto mais fugaz da consciência” (2012, p. 4). Ao mesmo tempo, porém, a *imagem poética* seria capaz de conter a subjetividade de forma completa, como uma faísca que já contém em si a “totalidade do ser imaginante” (Ferreira, 2013, p. 97).

Argumentando pela importância de uma fenomenologia do poético que se atente ao presente, “na adesão total a uma imagem isolada”, ao “êxtase da novidade da imagem”, o filósofo afirma que “o ato poético não tem passado”, mas acrescenta: “pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento” (Bachelard, 2012, p. 1). Ora, o afastamento da imaginação poética em relação ao passado poderia parecer, à primeira vista, obrigar o leitor bachelardiano a abandonar qualquer noção de tradição em literatura, ou de historicidade. Não se trata disso, porém, e tal distinção, dentro da prática mesma da leitura de poesia, será fundamental. Trata-se, ao contrário, de compreender que, no pensamento de Bachelard, a relação entre poesia e passado não é uma relação de causalidade:

³ Posteriormente, o filósofo acrescentará a ideia de *imaginação dinâmica*, responsável pela força transformadora e pela mobilidade das imagens, a partir das suas reflexões a respeito do elemento aéreo.

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos [...] (2012, p. 1-2).

Para compreender a relação da imagem poética com o passado, é preciso mencionar brevemente alguns dos outros conceitos dos quais Bachelard lança mão ao pensar a relação entre imaginação individual e cultura como processo coletivo e histórico. Para além dos símbolos e dos arquétipos, estes últimos inspirados diretamente pela psicologia de Jung, o *complexo de cultura* tem um papel fundamental nessa relação. Em diálogo com os complexos psicológicos, os complexos de cultura, “*atitudes irrefletidas* que comandam o próprio trabalho da reflexão” (2016, p. 19, grifo do autor), dizem respeito àquelas figuras que se repetem na tradição e que podem se traduzir em recursos retóricos desgastados, ou ser renovadas por uma criatividade sincera⁴: “Em sua forma correta, o complexo de cultura revive e rejuvenesce uma tradição. Em sua forma errada, o complexo de cultura é um hábito escolar de um escritor sem imaginação” (2016, p. 19).

A relação da *imagem poética* com o *complexo de cultura*, bem como com os símbolos, arquétipos e mitos associados ao inconsciente e à cultura como construção coletiva, é uma relação de potencial renovação, mas não de consequência, escapando, como insiste o filósofo, à causalidade. A *imagem poética* poderá representar, assim, o impulso renovador em relação aos complexos de cultura.

De certa forma, Bachelard opera a inversão dessa causalidade, quando afirma que será “com a explosão da imagem” que o passado ressoará em ecos, ou seja, sugerindo que, em certa medida, a imagem poética é criadora de seu próprio passado, mas mantém-se voltada para o futuro:

⁴ As diversas menções do filósofo à *sinceridade*, como valor positivo na literatura, podem gerar desconforto à nossa consciência crítica fortemente arraigada na hermenêutica da suspeita, que se esforça, com razão, em afastar da leitura de literatura a ideia de verdade. Entretanto, na perspectiva de Bachelard, as *imagens sinceras* em nada se opõem à ficção, nem são, ao que tudo indica, antitéticas aos questionamentos a respeito da instabilidade da ideia de sujeito moderno, mas dizem respeito à renovação da linguagem e das figuras engessadas na cultura. Representam, dizendo de forma breve, uma pista em direção a um critério de valor estético que não se limite à formalidade ou à técnica, mas aponte, de forma pouco abarcável pela racionalidade, à apreciação da poesia como lampejo de criatividade. A questão, extremamente complexa, merece uma discussão mais aprofundada, que não cabe ao escopo do presente trabalho. Limito-me a sugerir, porém, que o desconforto que nos causa a sugestão de *sinceridade* das imagens poéticas seja um desconforto criticamente produtivo e renovador do olhar sobre o texto literário.

A imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade. Aponta para o futuro. À função do real, instruída pelo passado, tal como é destacada pela psicologia clássica, é preciso juntar uma função do irreal também positiva [...]. Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar? (2001, p. 16).

A *imagem poética*, portanto, como produto criativo e impulso da imaginação que permite a renovação do passado cultural (em diálogo com os *complexos de cultura*), volta-se para o futuro enquanto faz ecoar, de forma transformadora, ecos de um passado, o que pode fazer dela uma ferramenta bastante útil para enfrentar desafios dos estudos literários contemporâneos. A discussão a respeito da imaginação poética é frutífera para a observação detalhada da forma como autoras e autores modernos e contemporâneos são capazes de renovar de forma crítica, pela imaginação poética, a tradição literária.

2 A imaginação poética de Fiama Hasse Pais Brandão

Uma das maiores poetisas portuguesas do século XX, além de dramaturga e tradutora, Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) protagoniza o momento de ruptura na poesia portuguesa do início dos anos 1960, tendo sua poesia reconhecida pela primeira vez com *Morfismos*, parte da publicação coletiva *Poesia 61*, ao lado de Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta. O grupo opera uma revolução na poesia portuguesa ao afastar-se, de forma experimentalista, simultaneamente, do “conteúdo ideológico do neorrealismo”, e do “vício simbólico da leitura tradicional” (Da Silva, 2017, p. 883) na busca por certa pureza ou independência poética. Faz parte desse movimento, concomitantemente ao “[...] reconhecimento da autonomia da palavra que se vincula e limita à sua grafia” (Da Silva, 2017, p. 884) justamente a atenção às imagens na poesia, em particular à sua depuração.

Desviando-se do plano literal da língua-padrão, Gastão Cruz e Fiama, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito estilizarão o óbvio e o unívoco da linguagem corrente, recuperando a imagem e a surpresa expressivas que autores como Pessoa e Sá-Carneiro tinham promovido (Cortez, 2011, p. 30).

De fato, como afirma o próprio Gastão Cruz, a “[...] renovada confiança no poder da imagem como elemento estruturante do discurso poético” era aspecto central para “os jovens poetas que viriam a afirmar-se no começo desta década” (2008, p. 289). Se, para

todos os poetas do grupo, a poesia era feita, novamente segundo Cruz, “das imagens que fascinavam nossos vinte anos”, a poesia de Fiama se destacava especialmente nesse aspecto (2008, p. 295)⁵. O lugar central que as imagens ocupam na trajetória poética de Fiama é ainda hoje discutido em diversas leituras que identificam na sua poesia a centralidade da relação entre natureza e cultura, as paisagens e as mais diversas imagens naturais.

Ao longo de sua trajetória, Brandão explorou aproximações com vertentes tão antitéticas quanto o surrealismo e a poesia realista, justamente em certa investigação das potências da linguagem poética, testando seus limites. Após revolucionar “o imagismo primitivo, conduzindo-o a um transe” (Cruz, 2008, p. 296), a poesia de Brandão parece retornar, segundo Cruz, “[...] a um mundo em rearrumação progressiva”, em retorno ao lugar “das imagens essenciais da descoberta do mundo: ‘a noite’, o aquário’, ‘as minhocas’, ‘os limões’, ‘a jarra’...” (2008, p. 295).

A capacidade de reconfiguração da linguagem na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão evidencia-se, por exemplo, na afirmação que ela seria, segundo Joana Matos Frias (2020), uma das poetisas mais complexas da literatura portuguesa, cujo trabalho é, ao mesmo tempo, extremamente claro. Para ela, dentre os grandes poetas portugueses apenas dois a “[...] obrigam a repensar e reestruturar todo o [seu] sistema crítico: Ruy Belo e Fiama Hasse Pais Brandão” (Gesteira; Seco; Silveira, 2012, p. 5). Rosa Maria Martelo chama atenção para o depoimento no qual Fiama declara que fazer valer a palavra por si não significa “desprover as palavras da sua capacidade designativa”, mas, sim, “[...] expandir esse poder de designação, explorando as infinitas relações entre a imagem perceptiva e a imagem enquanto figura” (Martelo, 2003, p. 71).

Ora, a forma particular como a poeta encara a relação entre imagem e palavra, assim como o modo como a sua poesia explora a imagem e reconfigura a linguagem poética, parece dialogar fortuitamente com as concepções bachelardianas em torno da *imagem poética*. Ao longo dos seus vários poemas que trazem, em diversas publicações, a figura do cisne como tema, reconheceremos tanto a Fiama das imagens materiais (ou naturais), como a Fiama que reescreve e reimagina a tradição poética. É por isso mesmo que, na leitura do desdobramento de tal símbolo em sua poesia, pode-se encontrar

⁵ “Das imagens que fascinavam nossos vinte anos se fez a nossa poesia – e, mais que todas as outras, a poesia de Fiama. Imagens que, olhadas depois de se ter olhado o sol, se transformavam: ‘Olho para o sol. E, depois, a areia fica coberta de rodela encarnadas e verdes, e as barracas têm pintas encarnadas e verdes, e os garotos e os cântaros quando passam são encarnados e verdes’. A luz excessiva alucina, ver torna-se visão” (Cruz, 2008, p. 295).

interessantes exemplos da ação renovadora das imagens poéticas que retrabalham, por meio da criatividade da poeta, antigos *complexos de cultura*.

3 Os cisnes de Fiama

A relação com a ideia de tradição, e seu poder autoritário, por um lado, e o potencial da sua renovação, por outro, parecem fornecer um tipo de fio condutor para a leitura cronológica dos quatro poemas de Fiama cuja temática é a figura do cisne. Temos, em primeiro lugar, “Cisne”, publicado em *Barcas Novas* (1967), no qual a poeta propõe um jogo de reconfigurações de uma frase de Gil Vicente apresentada como epígrafe:

CISNE

Esta ave segue um extremo que canta contra a razão quando mata o coração. Gil Vicente, Farsa chamada auto das fadas

No extremo do coração
cantar
não tem razão
Quando acaba o coração
não tem canto
razão
Quando o canto ao cantar
mata
o coração
é porque vai contra o canto
a razão
do coração
(Brandão, 2017, p. 45).

Complexificando aos poucos as ideias simples contidas na frase original, ao reordenar a relação entre os elementos – canto, razão e coração – o poema reconfigura o universo poético da tradição com a qual a poeta estabelece relação. Tal tradição, porém, não se refere apenas ao trecho apropriado de Gil Vicente, mas ao mito de que o cisne canta apenas uma vez, ao morrer, que se tornou um *topos* recorrente na história da literatura⁶. Ao inverter a hierarquia estabelecida por Gil Vicente entre razão e coração,

⁶ Maria Lucia Dal Farra observa que a origem desse *topos* especificamente na literatura portuguesa é atribuída a Camões, mas a citação abordada por Fiama mostra uma origem ainda anterior: “Não preciso lembrar que a crença acerca do canto do cisne, surgida na Grécia antiga, mais ou menos por volta do século III A.C., difunde que o cisne canta uma única vez: apenas para despedir-se da vida. Camões, que recebe tal motivo de Boscán ou de Garcilaso, via Petrarca (como cogita Aníbal Pinto de Castro revendo a tese de Faria e Souza), é considerado o introdutor oficial desta tópica em Portugal, muito embora vejamos aqui em Fiama que Gil Vicente a pratica antes” (Dal Farra, 2015, p. 298).

chegando, ao final do seu poema, na expressão “razão do coração”, tão distante das proposições do original, o poema de Fiana cria algo novo a partir do velho *complexo de cultura* representado pelo canto do cisne.

Outros poemas posteriores de Fiana repetirão o diálogo problematizante que desconstrói e reconstrói o tema literário do canto do cisne, entendido por Gaston Bachelard como um tropo desgastado da tradição literária:

A metáfora do canto do cisne é das mais desgastadas. É uma metáfora que esmagamos sob um simbolismo factício [...] a poesia deixa de viver, deixa de comover, perde seu significado próprio já em proveito de um simbolismo convencional, já em proveito de um significado realista ultrapassado [...]. Nem em termos de convenção nem em termos de realidade a metáfora do canto do cisne é explicável (2016, p. 39).

O seu segundo poema sobre cisnes é publicado por Brandão em *Âmago* (1985), mais de uma década depois do primeiro:

O CISNE ESCREVE O CANTO
Quando oiço a voz do cisne não é
um tópico é antes esta quebra do vento
em que se pode ouvir um cântico.
Embora na literatura ele cante mortal
mente foi o vento no fim do
inverno que parou aqui e a voz nova
do cisne começa a escrever que eu canto.
Também água que escorre cantável por si
em certos momentos foi cantada.
E se falei em Senta ela era das vozes
do canto gráfico a que é toda som
sem modo literário e só hoje um cisne
como ela não como ela na morte
esteve a cantar no jardim sem mito
(Brandão, 2017, p. 422).

Há, nessa segunda instância de desdobramento e questionamento do canto do cisne, o ensaio de uma negação: “Embora na literatura ele cante mortal/ *mente* foi o vento no fim do/ inverno que parou aqui [...]”. O *enjambement* na palavra “mortalmente” evidencia o aspecto da racionalidade, já posto em xeque no primeiro poema (pela referência à mente), mas aponta também para a ideia da mentira. Será a imagem do canto do cisne na tradição uma mentira literária? Os versos parecem apontar para a ideia de que, se na literatura ele canta mortal, esse tropo é mentira: não se tratava do cisne, mas do som

do “vento no fim do inverno”. O poema de Fiama ecoa, assim, a ideia de Bachelard: não há sinceridade poética nessa imagem engessada da tradição literária.

A busca de desfazer-se dos *topos* gastos da tradição literária é um esforço tematizado no poema, que começa com a afirmação da voz poética: “Quando oiço a voz do cisne *não é/ um tópico* é antes esta quebra do vento em que se pode ouvir um cântico” (grifos meus). O canto do cisne deixa de existir como tópico literário e passa, no poema, por um tipo de *naturalização* da imagem. O “cântico”, desprendido da formulação tradicional do canto do cisne, retorna aos elementos naturais: à “quebra do vento”, à “água que escorre cantável por si”. Tais elementos são, de um lado, cantados pelos poetas (e pela própria voz da enunciação) enquanto, de outro, são produtores, também eles, de sua própria voz: também a água “é cantável por si”.

Ao transformar, no seu poema, o canto do cisne (metonímico de certa tradição poética) em *imagens materiais* da voz das águas, do vento, a poeta portuguesa parece estar percorrendo justamente o caminho da linguagem poética preconizado por Bachelard. Trata-se do gesto de renovação das velhas imagens da tradição, que passa pela transformação possibilitada pela *imaginação material*.

Para Bachelard, só a *imaginação material*, justamente, “[...] pode revitalizar incessantemente as imagens tradicionais; é ela que constantemente reaviva certas velhas formas mitológicas. Reaviva as formas transformando-as” (2016, p. 140). O filósofo considera que as imagens materiais vão à “raiz da força imaginante” (, 2016, p. 2), ou seja, fazem parte dos impulsos mais basais da imaginação e informam toda a criação poética:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (2016, p. 4).

No poema de Fiama, o retorno à voz da água (e do vento) permite a depuração e a renovação das durezas literárias estabelecidas na tradição⁷. No poema “O cisne escreve

⁷ Uso aqui o termo *retorno* justamente porque, para Bachelard, a imaginação material está na origem da imaginação: “Os primeiros interesses psíquicos que deixam traços indelévelis em nossos sonhos são interesses orgânicos. [...] É na carne, nos órgãos que nascem as imagens materiais primordiais. [...] Uma coisa é certa, em todo caso: o devaneio da criança é um devaneio materialista” (2016, p. 9). Apesar da importância de compreender a *imaginação material* como impulsos humanos basais, que não pertencem apenas à criatividade do escritor ou do artista, é importante não perder de vista que é apenas por meio da literatura que o próprio filósofo crê possível compreender tais fenômenos: “toda psicologia da imaginação

o canto”, anuncia-se uma “voz nova do cisne”, que “começa a escrever que eu canto”, de modo que a figura da tradição poética (o cisne) precisa de uma nova voz para que comece a registrar-se o canto da própria poeta. Essa nova voz parece constituir-se das vozes dos elementos materiais: da água e do vento no inverno. A respeito da água, a poeta transforma a *imagem material* dessa “água cantável por si” em “canto gráfico” (*imagem poética* que une a escrita e a voz), afastando-a das marcas da tradição literária (“que é toda som sem modo literário e só hoje um cisne”). Se o cisne aparecia primeiro (e mesmo no poema anterior) como figura do *topos* literário, é por meio da materialização dessa imagem do canto que a figura retorna, ao final do poema, imagem poética renovada.

Uma década depois da publicação de “O cisne escreve o canto”, Fiama retoma o tema novamente, em “Epístola para um cisne”, publicado no livro *Epístolas e Memorandos* (1996). O tom desse terceiro poema, porém, é muito diferente dos dois primeiros, e dessa vez o cisne não é mais uma imagem de contornos incertos. Ganha, então, maior concretude, tornando-se um personagem a quem a voz da enunciação pode se dirigir:

Epístola para um cisne

Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde
quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
ou quando do teu porte há a sombra negra igual
e tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.
Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.
Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios
que sopram as primeiras e últimas palavras, ou
o hálito que sai sem voz da dor mais desolada.
Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens
do ar e das cores várias viste em que tu vogas branco.
É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
se não sabes que só o teu outro cisne se perde.
Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, a muda, falsa ave cantou
(Brandão, 2017, p. 593).

Enquanto, ao ser endereçado, o símbolo ganha a concretude de um personagem, a epístola presume, também, certa distância: escreve-se uma carta para quem não está

não se pode esclarecer *atualmente* senão pelos poemas que ela inspira” (2016, p. 17).

presente. Além disso, o tom da carta é conflituoso, o cisne aqui se torna um tipo de antagonista, acusado de falsidade, de ignorância.

A referência ao mito de Leda, violentada por Zeus transformado em cisne, contribui para certa personalização do cisne no poema, que esconde, também, uma figura de deidade masculina poderosa, ameaçadora e violenta. Tal figura se insinua nas imagens produzidas nos primeiros versos: Ainda que o seu voo não seja descrito diretamente, é possível imaginá-lo, já que sob o seu corpo há o dia e o sol. Talvez ele não se reflita na água (“não conheces na água o teu reflexo verde”) justamente porque esse cisne voa muito alto, acima do sol. Trata-se, talvez, da “metáfora do cisne elevada ao nível cósmico” (Bachelard, 2016, p. 46), associado justamente ao astro.

A própria referência à Leda, que explica, de certa forma, o tom colérico do poema⁸, abre caminho para o diálogo com uma imensa tradição de textos literários e outras obras de arte, já que o mito foi representado tanto pictórica quanto poeticamente inúmeras vezes ao longo dos últimos séculos. Se, nos poemas anteriores, a tradição literária estava presente por meio do mote do canto do cisne, aqui ela se expande e abarca referências a um universo mitológico mais amplo, que não poderemos explorar longamente aqui. No entanto, o verso “Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma”, guarda possibilidades importantes para a nossa discussão.

A frase pode ser lida como uma acusação de desconhecimento, pensando no sentido de “conceber” associado à formulação de conceitos. Nesse caso, trata-se de um cisne que não é capaz de conceber ou compreender a ideia de amor (emoção e razão entram em choque novamente, como no primeiro poema), nem a figura de Leda, nem sequer a voz do “eu” poético. Considerando, porém, a polissemia da palavra “conceber”, que remeterá também à criação de nova vida, a ideia inverte, em certa medida, o mito no qual, a partir do ato sexual com o cisne-Zeus, Leda concebe dois ovos. Em particular, para o soneto “Leda and the swan”, de W. B. Yeats, considerado um dos grandes poemas da modernidade, a noção de “concepção” é central. Nele, a descrição dos eventos trágicos da guerra de Troia (“o telhado em chamas e a torre/ e Agamemnon morto”⁹) condensa as consequências do ato sexual entre mortal e cisne (Leda dará à luz a Helena e Clitemnestra, as duas mulheres consideradas responsáveis pelas tragédias descritas: a guerra de Troia e a morte de Agamenão). Se o poema de Yeats termina com a dúvida a

⁸ Tal referência possibilita também a leitura desse poema pelo viés da crítica feminista, como discuti mais longamente na minha tese (Munhoz, 2023).

⁹ “The burning roof and tower/ and Agamemnon dead” (Yeats, 1989, p. 216).

respeito da possibilidade de Leda ter ou não “vestido” também o conhecimento do deus junto ao seu poder “antes que o bico indiferente a deixasse cair”, o poema de Fiama destitui, de certa forma, o cisne-deus do seu poder, ao negar a concepção de Leda.

Mais além, a concepção à qual se refere o poema pode dizer respeito também à própria criação literária. Na forma de *convenção* da tradição literária, o cisne não seria capaz, então, de conceber o amor (criá-lo poeticamente, escrever o amor), não seria capaz de conceber literariamente a personagem Leda e, por fim, não seria capaz de conceber a própria poeta. Ou seja, aqui o cisne da tradição é incapaz de cantar a poeta, incapaz de criá-la, de ser a origem da sua escrita, incapaz de ser seu precursor. Surgiria, então, certa inversão da proposição do poema anterior de Fiama, em que o cisne “começa a escrever que eu canto”. Trata-se, novamente, de um desafio à tradição poética, condensada no símbolo do cisne, muitas vezes associado à própria figura do poeta, e aqui estendido para além do *topos* literário do canto do cisne.

Há, porém, certa ambivalência na construção dos versos. Em “não concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma” podemos entender que “eu mesma” faz parte da lista de objetos não concebidos pelo cisne ou, contrariamente, trata-se de um novo sujeito: “nem sequer eu mesma” concebo Leda ou o amor. Nessa leitura a voz do poema também não é capaz de criar. Na sua reconstrução imagética da figura do cisne, a poeta o aproxima e o afasta, em um jogo de diálogo tenso com a tradição poética.

Na segunda parte do poema, a lista de coisas desconhecidas pelo cisne se associam agora às ideias de vida e morte: “Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios/ que sopram as primeiras e últimas palavras, ou/ o hálito que sai sem voz da dor mais desolada./ Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens/ do ar e das cores várias vista em que tu vogas branco”. Tais imagens, relacionadas à figura da mãe doente, são incompreensíveis pelo cisne. Ao mesmo tempo em que ele representa a morte poética pelo seu canto, não é capaz de cantar a morte real da mãe real da poeta, não conhece “a beleza nem a vida”, “os lábios que sopram as primeiras e últimas palavras”. O cisne (imortal, seja por representar um deus ou a tradição literária) não conhece a doença ou a morte, nem “os olhos sem imagens”. Tal imagem, que remete aos olhos da mãe morta, incapazes de ver, também representa os olhos desprovidos de imaginação. O cisne flutua pela vista de todas as cores que os olhos da morta já não veem, mas ele é, também, branco: vazio de cores como os olhos mortos, incapazes de imaginar.

4 O *outro* cisne

Publicado em *Cenas Vivas*, de 2000, o último poema de Fiana Hasse Pais Brandão sobre o cisne será talvez aquele que mais perfeitamente permite perceber o aprofundamento das imagens poéticas e a sua possibilidade de renovação em relação aos *complexos de cultura* da tradição, gesto que aparece consciente e referenciado na escrita. Dessa forma, dando sequência ao desdobramento das primeiras leituras, o último poema nos permitirá observar de forma direta um exemplo bastante claro da *imagem poética* e da forma como, especialmente no diálogo entre os últimos dois poemas, ela se relaciona com o imaginário por vezes engessado da tradição literária, como sugere Bachelard.

CISNE, NO LAGO DO MEU JARDIM

Desde a idade clássica o poeta
 crê que o cisne ao morrer canta.
 Mas não cantou. Louco, desceu
 da superfície alta das águas
 na noite sem clarões, compacta.
 Sentiu apenas que entre os vivos,
 que adormeciam, a morte vinha
 e a moribunda o ouvia.
 E os poetas leram de manhã,
 nos poemas clássicos, que um cisne
 imaginara a dor eterna
 da eterna morte humana.

Na morte da minha mãe, Carcavelos
 (Brandão, 2000, p. 84).

Diferente dos primeiros poemas, nos quais o tema do canto do cisne como repetição na tradição literária era apresentado aos poucos, aqui o tema aparece de forma direta, quase narrativa, resumindo ou explicando o que vimos antes: “Desde a idade clássica o poeta/ crê que o cisne ao morrer canta”. E, logo em seguida, Fiana repete a negação que já vimos nos anteriores: “Mas não cantou”.

A poeta passa a descrever, então, a ação de seu último cisne: “Louco, desceu/ da superfície alta das águas/ na noite sem clarões, compacta”. Além de despedir-se de qualquer racionalidade ao descrevê-lo como louco, o gesto desse cisne também não se explica racionalmente: Se ele desce “da superfície alta das águas”, desce dos céus noturnos ao lago (descrito no título do poema)? A “superfície alta das águas” poderia ser a superfície do lago do jardim, mencionado no título. Mas, então, o cisne desceria para

onde? Ele mergulha na água, afunda no lago? Como se explica o seu movimento? A superfície das águas é descrita como “alta”, de modo que parece que o cisne mergulha dos céus à superfície do lago, mas os céus são uma superfície aquática? Aliás, o poema não se refere a qualquer imagem do céu, mas à noite compacta. A noite e a superfície do lago misturam-se.

O que Fiama cria é uma *imagem poética* muito complexa e condensada (como a sua noite), na qual o cisne se transforma pelo seu movimento impossível, que mergulha ao mesmo tempo das alturas ao lago, e do lago à noite ou, ainda, aprofunda-se no lago, voa na água projetada na noite. Seu voo de descida não tem ponto de chegada, estende-se imaginativamente em todas as direções. A imagem realista do título, que localiza o cisne no lago do jardim, é desconstruída por essa imagem surrealista de impossível localização, que não pode ser visualizada, mas que é, justamente, *imaginável*.

O cisne “louco” desse último poema opõe-se, de certa forma, ao cisne que parecia sobrevoar o sol no poema anterior: é um cisne noturno, que não carrega violência, medo ou ignorância. Seu canto é substituído pelo gesto de mergulho e, em seguida, pela sua nova capacidade de *sentir*: “Sentiu apenas que entre os vivos,/ que adormeciam, a morte vinha/ e a moribunda o ouvia”. A mesma mãe, morta no poema anterior, é capaz de ouvir agora o cisne e seu anúncio de morte, mas não pode ser o seu canto que ela ouve, já que ele não canta: talvez o seu movimento impossível de mergulho, o bater de suas asas.

A poeta portuguesa apresenta nesses curtos versos aquilo que me parece um exemplo excepcional da *imagem poética* justamente porque não envolve a clara descrição de uma visualidade possível, mas o rearranjo de elementos visuais em uma imagem “totalmente nova”, como queria Bachelard, que produz novidade porque pode apenas ser imaginada, ultrapassando a realidade, mais do que a distorcendo. Como descrever essa imagem perfeita em quaisquer outras palavras? Trata-se de um cisne cujo voo funde água e noite, superfície do lago e alturas do céu. Qualquer discussão a respeito dessa imagem parecerá insuficiente para captá-la, não lhe fará justiça, porque ela é única.

De forma talvez semelhante à transformação por meio das imagens materiais no poema “o cisne escreve o canto”, nesse último poema não é o canto, porém, que se dissolve nas vozes naturais dos elementos, mas a própria figura do cisne que se transforma, parecendo reconstruir-se em um outro cisne, transformado pelos elementos à sua volta. Menos racional do que o cisne do primeiro poema, menos ameaçador e impositivo do que o cisne da “Epístola”, nem mesmo o seu movimento marca um risco branco na imagem da “noite sem clarões”. Dessa forma, misturando-se, ele próprio, com

a noite, talvez esse último/outro cisne de Fiama não seja mais um cisne branco, afinal, o poema anterior já anunciava a presença de um “outro cisne” (“É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,/ se não sabes que só o teu outro cisne se perde”).

Na bela imagem que opera certa fusão entre água e “noite sem clarões compacta”, a noite torna-se algo como uma substância, gesto de imaginação material já descrito por Gaston Bachelard. Em meio às suas reflexões a respeito das “águas profundas”, Bachelard encontra, nos “devaneios hídricos” de Edgard Allan Poe, a imagem de um riacho que parece absorver a sombra das árvores à sua volta, “[...] impregnando de trevas as profundezas do elemento” (Poe *apud* Bachelard, 2016, p. 56). São imagens do anoitecer como esta que o permitem afirmar: “Então a noite é substância como a água é substância. A substância noturna vai confundir-se intimamente com a substância líquida. O mundo do ar vai *dar* suas sombras ao riacho” (2016, p. 57, grifo do autor).

Para Bachelard, a noite aquática, ou a água escurecida pela noite traduz certo processo da caminhada em direção à morte. Lembrando os diversos rios mitológicos associados à morte, o filósofo afirma que tais águas preenchem a função de “[...] absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós” (2016, p. 58). A noite, como substância no poema de Fiama, não se forma aos poucos, mas ocupa todo o poema, dissolvendo limites. Água e ar são mesclados em uma única matéria compacta: a noite.

Não há um sujeito que se debruce sobre as águas profundas, inclinando-se “sobre a superfície do tempo decorrido” (Bachelard, 2016, p. 55), como nas imagens de Wordsworth em que Bachelard lê um encontro com o passado no gesto de olhar para o fundo escuro das águas. Apenas, quem sabe, a leitora ou o leitor. Mas o mergulho do cisne sem direção clara, “da superfície alta das águas” na “noite sem clarões” parece ser também o gesto de mergulho imaginativo no passado, imagem que possibilita, depois, o debruçar-se novamente sobre as páginas da tradição, concretizado na figura dos poetas que releem os poemas clássicos. O poema retorna, no fim, à tradição poética, agora transformada pelas imagens poéticas e materiais: “E os poetas releeram de manhã,/ nos poemas clássicos, que um cisne/ imaginara a dor eterna/ da eterna morte humana”. Após a transformação do cisne da tradição pelas imagens poéticas que permitem à poeta escrever a morte da mãe, os poetas releem os poemas da tradição e a encontram transformada: não mais o canto do cisne como imagem engessada da própria morte, mas a capacidade de imaginar a dor da morte humana. Todos os poemas de Fiama a respeito do cisne parecem culminar, finalmente, nessa transformação, que demanda certo

mergulho de aprofundamento desse símbolo no seu próprio passado, mas também (e principalmente) sua transformação em imagens poéticas novas, de um cisne capaz de “sentir”.

Conclusões

Ao acompanhar a forma como Fiama Hasse Pais Brandão desdobra e reconfigura poeticamente o símbolo do cisne ao longo de quase quatro décadas, foi possível perceber como um *topos* clássico da poesia ocidental pode ser reelaborado e reconfigurado de forma crítica e criativa, em diálogo vivo com a tradição literária. As ferramentas bachelardianas nos ajudam a lançar luz sobre a forma particular como tal poeta trabalha a linguagem pelo viés da imaginação poética, que ultrapassa, em certa medida, a caracterização visual das imagens. O diálogo entre a ideia de *complexo de cultura* e as *imagens materiais e poéticas* permite compreender melhor os exemplos tão inovadores da poesia de Fiama, mas também certa política de escrita da sua relação com tópicos desgastados da tradição literária, que passa pela revisão crítica de referências literárias e, talvez, principalmente, pela reconfiguração linguageira das suas imagens e símbolos, sendo este, justamente, o potencial renovador da ideia de imaginação poética para Bachelard.

O símbolo do cisne, enraizado na tradição poética “desde a idade clássica”, como está no poema de Fiama, é reimaginado. Acusado de desconhecer e ignorar a vida e a morte, o amor e Leda, no poema “Epístola para um cisne”, o mesmo símbolo se desdobra e reconfigura em imagens poéticas renovadoras, e o cisne que, no último poema, apresenta-se próximo, no lago do seu jardim, torna-se capaz de *imaginar* a dor humana.

A imaginação material e as imagens poéticas estabelecem, segundo a filosofia bachelardiana, íntimas relações com os símbolos enraizados na nossa cultura, ao mesmo tempo em que se voltam para a renovação, a criação de um futuro. Tais relações, descritas pelo filósofo, e observadas nas leituras dos poemas, podem oferecer ferramentas para enfrentar desafios da crítica literária hoje.

O olhar crítico em relação à tradição literária e ao cânone, fundamental para os estudos literários das últimas décadas, precisa abarcar também o questionamento dos símbolos enraizados na cultura ocidental, em particular a forma como tais símbolos podem reiterar valores conservadores, inclusive no âmbito literário. Tal gesto aponta para a necessidade constante de renovação das imagens gastas da tradição.

Se “[...] a teoria bachelardiana da imaginação precisa hoje ser assumida em sua dimensão crítica” (Da Costa, 2018, p. 77), será possível, quem sabe, identificar tal dimensão justamente na possibilidade de reinventar o passado, por meio do diálogo entre imaginação poética e dimensão histórica da literatura (Da Costa, 2018), e projetar futuros. Nesse sentido, compreender a relação entre símbolo, complexo de cultura, e imagem poética pode torná-los ferramentas úteis que preservam a atenção aos aspectos poéticos do texto no processo de renovação das nossas leituras: “O poema é essencialmente *uma aspiração a imagens novas*. Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano” (Bachelard, 2001, p. 2 destaques do autor).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BRANDÃO, F. H. P. **Cenas vivas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- BRANDÃO, F. H. P. **Obra breve**: Poesia Reunida. Lisboa: Assírio e Alvin, 2017.
- CORTEZ, A. C. Poesia 61 hoje: Uma necessária heterodoxia. **Colóquio Letras**, n. 177, p. 28-45, maio 2011. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/77001>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- CRUZ, G. **A vida da poesia**: Textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- DA COSTA, C. H. Símbolo, complexo e mito: o mistério Bachelard. **Alea**. Rio de Janeiro. v. 20/3. p. 75-95, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/x8MFvbgNKyyDMqRZHrRcfmy/>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- DA SILVA, J. A. O. C. Fiama Hasse Pais Brandão: uma poesia para o futuro. *In*: RODRIGUES, E.; SOUSA, R. **A dinâmica dos olhares**: Cem anos de literatura e cultura em Portugal. Lisboa: CLEPUL, 2017.
- DAL FARRA, M. L. O Cisne e Seu Canto: Leitura dos Poemas de Fiama por Adília Lopes ou Fiama na Letra de Adília. Abertura ao **Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia”** da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dias 13 e 14 de abril, 2015.

FERREIRA, A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FRIAS, J. M. The Chanto of Images: Fiama and indifference. **Portuguese Studies**, v. 36, n. 2, p.160-176, 2020.

GESTEIRA, S. M., SECCO, C. L. T.; SILVEIRA, J. F. Entrevista Joana Matos Frias. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 03-07, jul. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334663260_Entrevista_Joana_Matos_Frias_Portugal. Acesso em: 21 jun. 2024.

MARTELO, R. M. A “fala perfeita” de Fiama. **Ex Aequo**, n. 9, p. 69-75, 2003. Disponível em: <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/a-fala-perfeita-de-fiama>. Acesso em: 21 jun. 2024.

MUNHOZ, E. M. “**Não há nada entre nós**”: Uma (im)possível tradição poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith. 2023. 487 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas – SP, 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1372872>. Acesso em: 04 jul. 2024.

RICOEUR, P. **Do texto à ação**: Ensaios de hermenêutica II. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Lisboa: Rés, 1990.

YEATS, W. B. **The Collected Poems 1889-1939**. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.

Data de submissão: 10/03/2024

Data de aprovação: 04/05/2024