

“POR OLHOS QUE MASTIGAM”: IMAGEM, ESCRITA, CORPO E RESSONÂNCIAS ARTAUDIANAS EM *ÁREA BRANCA*

Aderaldo Ferreira de Souza Filho
(*Universidade Federal Fluminense*)

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de *Área Branca* (1978) de Fiama H. P. Brandão na qual se avalia o pensamento da autora acerca da relação da imagem com o corpo e a escrita. Fiama tematiza uma recusa da escrita, em seu modelo ocidental, por esta excluir da representação a imagem-simulacro, que transmitiria uma vitalidade direta aos corpos. Assim, a procura de uma nova superfície de escrita confunde-se com a criação de um corpo que possa abrigar as imagens, segundo a metáfora da alimentação. Na articulação do tema da recusa da escrita, e o da profundidade corporal enquanto alimentação/digestão, encontramos os índices de uma releitura do pensamento de Antonin Artaud na obra de Fiama.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama H. P. Brandão; corpo; imagem; Antonin Artaud.

ABSTRACT

This article proposes a reading of *Área Branca* (1978) by F.H.P. Brandão on which to evaluate the author's thinking on the relationship with body image and writing. Fiama thematizes a refusal of writing, on its western model, this representation delete the image-simulacrum, which convey a direct vitality to the body. So, the search for a new writing surface merges with the creation of a body that can house the images, according to the metaphor of feeding. In articulating the theme of refusal of writing and depth of body while feeding / digestion, we found the rates of re-reading the thought of Antonin Artaud in the work of Fiama.

KEYWORDS: Fiama H. P. Brandão; body; image; Antonin Artaud.

Em *Cenas Vivas* (2002), no poema de abertura, Fiama Hasse Paes Brandão apresenta-nos sua palavra sobre o “enigma das imagens”, tema principal de sua poesia:

E só os meus olhos recolheram a oferta
deixada no sol-posto, a medrar, na soleira,
frutos da estação, em demasia, uvas e figos
com que os dois camponeses efêmeros
me pagaram a pouca água real
que quebraram o enigma das imagens.
(BRANDÃO, 2006, p. 610)

A relação com as imagens dá-se sob o signo de uma troca, entendida no sentido de mútua oferta, oferta de alimentos, “a pouca água real” oferecida à imagem ou figura de dois camponeses, a oferta de “frutos da estação, em demasia”, recolhidas apenas pelos olhos da poeta. Numa obra de maturidade, é natural que as remissões à própria produção poética do autor se potencializem, o que nos leva a refletir sobre a noção da imagem como alimento em Fiama. Estas imagens aparecem reiteradas vezes em *Área Branca* (de 1978), assumindo um importante papel na organização da obra, oferecendo direções de leitura que nos importa aqui explorar.

Em *Área Branca*, os poemas encontram-se todos datados por mês e ano, em quase perfeita ordem cronológica, o que possibilita uma leitura dos poemas sob um fio narrativo. O que o livro nos narra, entretanto, é um cotidiano de convívio com as imagens, em lugares campestres, subúrbios, ruínas, onde, afastada da cidade, a poeta se inicia no enigma das relações entre escrita, imagem e corpo. “Estar num subúrbio de paisagens/ conhecendo a história da imaginação/ natural é viver no âmago da vida/ como uma abstração bela amargurada” (BRANDÃO, 2006, p. 280) O desdobramento deste cotidiano é pautado pelas transformações do corpo do sujeito poético, tal como sua relação com a escrita.

Na primeira seção (*Rosas*, sendo as outras duas *Área Branca* e *Sinais de Vida*), os poemas concentram-se na distinção entre tipos de imagens e na relação, por vezes insuficiente, por vezes autoritária, da palavra para com elas.

A partir desse castelo indefinido preenchido por milhares
de imagens descubro que a noção de fantástico
é de novo uma perspectiva essencial da realidade.

[...]

O inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades
necessárias. Mesmo tudo o que é definido e não fantasioso
como este exemplo da mole de pedras enormes encimadas
por ameias imóveis e um décor móvel de aves torna para mim
impossível fixar com a informação de que disponho
um protótipo de normalidade contra o conceito de fantástico.
Tanto mais que reconheço o meu pensamento como parcela
do imaginário público e que nem as palavras privadas me permitem
manifestar até ao limite uma fantasia incontrolada.

Poderei suspeitar que a imaginação visual se tem exercitado
contra a frieza do discurso. [...]
(BRANDÃO, 2006, p. 279)

Fiama distingue aqui certos tipos de imagens que se contaminam: imagens fantásticas, que não se encontram mais à margem do real, que podem ser privadas ou públicas, definidas ou indefinidas. A noção de *imaginário público* é de grande importância na obra, e confirmada por poemas subsequentes: “Nego que os sonhos sejam irreais, tendo os mesmos sedimentos/ de alta fantasia que cria o agrupamento/ social.” (BRANDÃO, 2006, p.281) Trata-se do projeto de derrubada da barreira entre real e imaginário, projeto nietzschiano de afirmar as “potências do falso”, cuja herança na poesia portuguesa do século XX é diretamente pessoal, ou o projeto propriamente moderno, seguindo a definição de Deleuze: “Definimos a modernidade pela potência do simulacro.” (DELEUZE, 2006, p. 270).

Chamamos a atenção para relação entre a imagem e a escrita na reflexão de Fiama. A “fantasia incontrolada”, a singularidade da imagem levada ao limite, encontra-se cerceada por dois polos que a anulam: as palavras privadas, que não garantem sua expressão e, noutro polo, as palavras que se ajustam ao imaginário público, o discurso corrente preso ao lugar comum, reconhecível, linguagem instrumental ou mesmo poética, quando faz uso das metáforas desgastadas, “O tema das rosas ainda não é estéril” (BRANDÃO, 2006, p. 288). É sob o modo da disparidade entre a imagem e a palavra, colocando em xeque uma referencialidade estritamente privada onde a imagem não atinge sua expressão e outra pública em que ela não exprime nada de novo, que ela se torna “fantasia incontrolada”, simulacro em sua mais alta potência. “Este vocabulário díspar/ não atraiçoa nem o real nem o poema”. (BRANDÃO, 2006, p. 282) Instaura-se portanto um clima de suspeita frente à palavra, suspeita de que a “imaginação visual se tem exercitado contra a frieza do discurso”. Assim sendo, Fiama parte em busca destas figuras/imagens que colocam em questão uma certa soberania da linguagem.

[...] Tudo participa
do mesmo dom de fixação dos signos,
embora a miragem e a soberania
sejam sempre concedidas ao texto.
Talvez a mão pela sua divindade
tenha levado pensadores a colocar
a flutuação do texto acima
do mar.
(BRANDÃO, 2006, p. 286)

A suspeita de que a soberania concedida à palavra escrita organiza uma noção de real hierarquizado, onde às imagens cabe apenas um lugar marginal, funcional, ontologicamente restrito, culmina numa impactante recusa das palavras pelo sujeito lírico:

Depois de tantos séculos posso afirmar
que a escrita é uma escravidão dura.
Sei que é inútil de desumano escrever
assim. [...]
Nada na infância nos deveria obrigar
a traçar as patas dos roedores repelentes
que são letras. [...]
Ensinaria à infância a gravar
no pó de talco a palma das mãos e a considerar as palavras
modulações de voz pura, sem a mancha embaciada
compacta que paira diante dos olhos sempre
que se fala. A mancha que se desloca no raio de visão
e desbota qualquer imagem como a chama de uma vela
com a fuligem constante a torná-la opaca.
(BRANDÃO, 2006, p. 298-9)

A soberania da escrita implica numa “escravidão dura”, não apenas ao poeta que vive de suas palavras, evidentemente não no sentido mercantil, “Os povos antigos traziam nas carroças/ os nomes e os objetos (...)/ magnânimos, trocavam e vendiam objetos,/ porém, davam as palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 617), mas uma escravidão que se aplica *literalmente* sobre o domínio dos corpos, desde a infância. Tal soberania implica ainda a marginalização das imagens que não correspondem à fixação¹ das palavras, fixação entendida não apenas como a inscrição da palavra numa *superfície*, mas a fixação dos referenciais que excluem as imagens “vitais”, organizando um conceito de real a partir de sua exclusão. “Era a sua vocação para a vida/ que fora transformada/ para o trabalho dos conceitos./ A vocação para as sensações/ que fora alienada/ teologicamente em força de trabalho” (BRANDÃO, 2006, p. 282). Trabalho, transformação, alienação: a tríade é bem conhecida, e por mais complexa que seja a relação de Fiama com Hegel e Marx, que não podemos explorar aqui, há uma recusa fundamental da definição do humano através do trabalho,² ou ainda, uma recusa da noção de humanismo, “humanistas,/ feiticeiros da nova idade do papel” (BRANDÃO, 2006, p. 282), em favor de vitalidade inumana das figuras.

Uma das fontes deste questionamento pode ser encontrada no pensamento de Antonin Artaud, cuja obra *O teatro e seu duplo*, foi traduzida por Fiama. O diálogo entre Fiama e Artaud é complexo, e deve ser abordado no plano da produção teatral, poética e de pensamento de ambos. Aqui destacaremos apenas o modo como algumas questões artaudianas iluminam a aventura poética de *Área branca*.

A concepção de teatro formulada por Artaud em *O teatro e seu duplo* tem como ponto fundamental a recusa da soberania do texto escrito sobre o espetáculo teatral:

O teatro de Bali nos revelou uma noção de teatro física, não verbal, na qual o teatro está contido dentro dos limites de tudo o que pode acontecer num palco, independentemente

do texto escrito, enquanto que, tal como nós o concebemos no Ocidente, o teatro se aliou ao texto e por ele se encontra limitado. (ARTAUD, 1989, p. 67)

A reflexão de Artaud não se limita certamente a aspectos técnicos do teatro. Do mesmo modo, a crítica de Fiamma à soberania da escrita se deve ao fato de esta nos impor um real que nos priva da vitalidade das imagens, “Não é tão estranha a vitalidade da Natureza/ quando as paisagens são cópias// como é estranha e simples sempre/ que a humanidade as considera reais” (BRANDÃO, 2006, p. 280), o pensamento de Artaud nos aponta para a mesma privação: Quando pronunciamos a palavra “vida”, deve ficar bem claro que nos não referimos à vida como a conhecemos *superficialmente*, mas sim a esse cerne frágil e variável que as formas nunca alcançam. (ARTAUD, 1989, p. 15, grifo nosso)

É, em termos gerais, a mesma questão política posta por Fiamma, alienação de uma vitalidade *profunda*, obstruída por formas que compõem uma *superfície*. Diz Artaud:

O corpo humano é uma pilha elétrica
cujas descargas foram reprimidas e castradas,
cujas aptidões e tendências
foram orientadas para a vida sexual
quando ele afinal foi feito
para absorver
mercê dos seus deslocamentos voltaicos
todas as disponibilidades errantes
do infinito vácuo,
dos buracos do vácuo
cada vez mais incomensuráveis
de uma capacidade orgânica inesgotável.

O corpo humano necessita de comer,
mas quem experimentou jamais para lá do plano da vida sexual
a incomensurável capacidade dos apetites?
Fazei enfim dançar a anatomia humana
(ARTAUD, s/d., p. 54)

Estes versos, de *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, foram traduzidos por Luiza Neto Jorge, e não podemos deixar de imaginar o quanto o pensamento de Artaud foi reflexão cotidiana no convívio entre as duas poetisas. Seria preciso pois comer as imagens? Absorver as disponibilidades errantes do infinito vácuo? Fazer dançar a anatomia humana? Tal nos parece ser a aventura empreendida por Fiamma em *Área branca*: experimentar a incomensurável capacidade do apetite humano, e onde em Artaud lemos “plano da vida sexual”, ressoa a questão de Fiamma sobre a tríade trabalho, transformação e alienação. Comer as imagens apresenta-se, pois, como uma noção fulcral na composição de *Área branca*:

*Serei sensível à modificação
indefinidamente. Serei eu a vítima
das chamas se as devorar
com os meus olhos presos às imagens
dos olhos que mastigam. Já tenho visto
o feirante com a língua junto ao archote
o mutilado exposto ao ardor.
A criança aureolada de purpurina
morrer nas festas de veneza.*
(BRANDÃO, 2006, p. 296-7)

Se eu pudesse só arrancar
a amplitude de uma folha, trazer a sua superfície
enorme até à garganta estreita e transformar
a visão fatigada no suco da saliva.
(BRANDÃO, 2006, p. 298)

Formam-se ribeiros, imagens de Naturezas
calmas, espelhos. Suponho que a água
que espelha é a mais fecunda para saciar
os sapos. [...]
imagem que espelhava uma boca
curva,
com que comia a terra e a Terra.
(BRANDÃO, 2006, p. 315-6)

Roço a minha testa pela luz poente
que posso sorver. Todas as metáforas
de alimentos me saciam. [...]
Pelos olhos que mastigam.
(BRANDÃO, 2006, p. 323)

As imagens não devem ser contempladas à maneira de Platão, que proscreeve os poetas e as imagens que não se conformam ao modelo. Elas devem ser comidas. Sorvidas, mastigadas, ruminadas, deglutidas, digeridas: elas devem habitar o corpo, alimentá-lo, atravessá-lo como inten-sidades, produzir sua metamorfose.

Deleuze, em *Lógica do sentido*, ao comentar Artaud, coloca o problema da relação do corpo com a linguagem sob os conceitos de superfície e profundidade.

A linguagem é tornada possível pelo que a distingue. O que separa os sons e os corpos, faz dos sons os elementos para uma linguagem. *O que separa falar e comer torna a linguagem possível*, o que separa as proposições e as coisas torna as proposições possíveis. O que torna possível é a superfície:

o acontecimento como expresso. (DELEUZE, 2006, p.191, grifo nosso)

A superfície é a organização da fronteira entre as palavras e as coisas, entre o que falamos e o que comemos. A profundidade é a profundidade dos corpos, as puras relações materiais, onde o som ainda não possui sentido, sendo apenas vibração física afetando diretamente os corpos. O problema da relação entre superfície e a profundidade remete, em Artaud, à questão da esquizofrenia, pois esta é definida como perda das superfícies.

A primeira evidência esquizofrênica é que a superfície se arreventou. Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície nos corpos. [...] a consequência é que o corpo no seu todo não é mais que profundidade e leva, engole todas as coisas nessa profundidade escancarada que representa uma involução fundamental. Tudo é corpo e corporal. [...] Todo o acontecimento é efetuado, ainda que sob uma forma alucinatória. Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo. (DELEUZE, 2006, p. 89-90)

Para além da questão clínica, a perda das superfícies aparece, no plano artístico, como o plano para a experimentação das relações diretas entre linguagem e corpo. Vimos que, em Artaud, a recusa da soberania da escrita se fazia em favor de uma linguagem que atuasse diretamente sobre os corpos. “O teatro de Bali nos revelou uma noção de teatro física, não verbal” Na poesia, a afirmação dessa dimensão física é comentada nestes termos por Deleuze:

Trata-se menos, portanto, para o esquizofrênico, de recuperar o sentido que de destruir a palavra [...]. E da mesma forma como aquilo que feria, há pouco, estava nos *elementos fonéticos* que afetam as partes do corpo encaixado ou desencaixado, o triunfo agora não pode ser obtido agora a não ser pela instauração palavras-sopros, palavras-gritos, em que todas os valores literais, silábicos e fonéticos são substituídos por *valores exclusivamente tônicos* e não-escritos, aos quais corresponde um corpo glorioso como nova dimensão do corpo esquizofrênico (...) o corpo superior ou corpo sem órgãos de Antonin Artaud. (DELEUZE, 2006, p. 91)

Se acreditamos que o problema da relação entre o corpo e a escrita em Artaud apresenta analogias com a aventura empreendida por Fiama em *Área branca*, é preciso assinalar que as soluções para a questão divergem, se efetuam por caminhos diferentes. “copsi tra/ ka figa aronda// ka lakeou/ to cобра// cobra ja/ ja futsa mata// DA serpente nã/ HÁ NA” (ARTAUD, s/d., 60) Encontramo-nos aqui bem distantes do universo poético de Fiama, que no segundo poema de *Área Branca* já afirma que “nem as palavras privadas [a] permitem manifestar até ao limite uma fantasia incontrolada”.

Entretanto, a aventura narrada em *Área branca* é a da reconquista da superfície após sua ruptura, sendo o título do obra também uma alusão

à superfície reconquistada. No livro, a superfície rompida aparece figurada por um prato que se estilhaça ao atingir o chão.

21.

Explicar o prato, com linhas de poeira
por onde o cavalo conduz a carruagem,
disposta a recorrer a uma linguagem fácil,
para que as imagens trêmulas fiquem excluídas
do discurso e não se inscrevam nunca
no lugar onde registo o poema de uma forma nítida,
como um desenho. No entanto nem o desenho
deste coche com o trintanário azul
corresponde ao meu conceito de nitidez. Outros traços
na linha também azul do chicote tornam vária
a ideia simples. Por isso tomba! carruagem de porcelana
no abismo do chão, e desfaz a tua forma!

Antes de eu poder explicar diretamente
o uso do tempo nas frinças de poeira,
que mesmo um objeto vulgar absolutamente liso
como um prato abarca na sua imagem.

Escorrega com decisão pela atmosfera ajardinada
de uma cor de ametista perturbada por fendas,
onde deveria manter-se para os vindouros
o mito da superfície lisa da faiança.
A fantasia não será suficientemente soberana
entre cavalos naturais com a sua imagem
fixada num prato, para estalar de súbito
como um relâmpago e desfazer todos os sentidos excessivos
de um só termo, assente no tampo branco de um armário.
A gravitação do prato comanda a visão,
com a força magnética do seu círculo,
abalado, no fim, pela oscilação da passagem das rodas
por um chão a que o verniz deu cintilações.

(BRANDÃO, 2006, p. 305)

É notável que a segunda seção do livro, também intitulada *Área branca*, principie por este poema onde uma superfície branca é despedaçada. O título faz alusão, entretanto, a outra superfície, reconquistada após a perda desta que representa a soberania da escrita e a fixação de imagens designáveis. Notável ainda que seja a superfície onde nos servimos de nossos alimentos, um prato. Seria tal carroça uma alusão ao paradoxo de Crisipo? “Se dizes uma coisa, esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes *uma carroça*, logo uma carroça passa por tua boca” (DELEUZE, 2006, p. 9). A superfície rompida é a que, presidindo a organização entre as palavras e as coisas, entre o falar e o comer, exclui as imagens que, na linguagem, não correspondem aos objetos nítidos e bem delimitados. Imagens sem modelo. Fiama propõe o seu próprio “conceito de nitidez”, no qual as imagens trêmulas,

antes subjugadas por “uma forma nítida, como um desenho” desfaçam a superfície branca, “lugar onde registro o poema”. Percebe-se o vínculo entre a soberania da escrita e a exclusão das imagens que se furtam ao seu modo de inscrição. Entretanto, é importante perceber que a organização da superfície não é simplesmente revertida, afirmando a “soberania” da imagem em lugar da soberania da escrita. “A fantasia *não* será suficientemente soberana”. A superfície é abalada, rompida, efetivamente, como nos mostram os últimos versos, pelo contato das rodas da imagem da carruagem com “um chão a que o verniz deu cintilações”: o chão concreto onde cai o prato. Rompe-se a barreira entre as palavras e as coisas, as imagens se tornam físicas. Diz Fiama noutro poema: “Como evitar que o fim da página/ se ligue ao cosmos materialmente” (BRANDÃO, 2006, p. 290) ou ainda “Não pude distinguir literatura/ da arte das sensações, da fala,/ ou dos objetos” (BRANDÃO, 2006, p. 286). A imagem da carroça – que “explicada”, passava pela boca sob a forma de uma “linguagem fácil” – atinge, com o rompimento da organização superficial, um estatuto ontológico que nos permite pensá-la como alimento, para além da metáfora.

Romper a superfície, sem cair na loucura, “esse fundo/ onde nunca me aventuro” (BRANDÃO, 2006, p. 311), equivale a romper com os fundamentos da metafísica ocidental, aspiração nietzschiana da qual Fiama dá testemunho: “alcanço/ a dissolução da verdade. Este objetivo,/ que eu me obstino em apontar/ como um indício de maturidade/ histórica e pessoal” (BRANDÃO, 2006, p. 281) Afirma Deleuze que “[s]ob todos os aspectos, a distinção profundidade-superfície é primeira relativamente à natureza-convenção, natureza-costume, natureza-artifício” (DELEUZE, 2006, p.192). Apagar a fronteira entre a imagem e os corpos é sobretudo considerar as imagens manifestações naturais. A palavra natureza – e seus derivados – é uma das mais importantes e recorrentes do léxico de Fiama, sendo em quase todas as vezes utilizada para subverter ou fazer bascular a oposição entre o cultural e o natural, aparecendo por vezes em títulos de obras como *Natureza Paralela*, *Âmago II (nova natureza)*,³ ou como no poema acima comentado, “cavalos naturais”, referindo-se à imagem que ornamenta o prato. Uma “estranha natureza contemporânea” (BRANDÃO, 2006, p. 287)

As imagens que na organização de superfície estavam submetidas à soberania da escrita, sendo limitadas pela capacidade designativa desta, agora livres, deixam de ser a imagem de algo e tornam-se coisas, afecções corporais, agem diretamente sobre o corpo. Vimos que essa ação se traduzia numa vitalidade oculta alimentando os corpos. Entretanto, esta ação não se define apenas em seu caráter positivo. Como não há mais superfície:

Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração. [...] Uma árvore, uma coluna, uma flor, uma vara crescem através do corpo e coexistem com suas partes. Tudo é diretamente caixa, alimento em caixa e excremento. Corpo-coador, corpo-despedaçado e corpo dissociado formam as três dimensões do esquizofrênico. (DELEUZE, 2006, p. 90)

Não é outro o estatuto do corpo em determinado momento de *Área branca*; nos poemas seguintes ao 21, em que a superfície do prato é rompida, proliferam as imagens de um corpo flagelado e dissociado em sua anatomia:

Eu sinto-me fora de mim.
com o estômago devorado. as mãos
esfaceladas.
(BRANDÃO, 2006, p. 310)

Figuras rendilhadas que tentam
sufocar-me, um colar na clareira.
O pescoço separa-se como
num crime. [...]
Um ciclone separa também os
meus olhos de mim.
(BRANDÃO, 2006, p. 313)

Depois, a Poesia tornou-se tão presente
que aceitei que me debicasse as pálpebras.
(...) Esquírolas soltas
puseram-me em sangue quando
já começava a ser larva de poeta.
(BRANDÃO, 2006, p. 315-6)

vejo os lenhadores no bosque,
cortam a minha cabeça e gemo.
[...]
Golpeiam-me com um machado no rosto.
(BRANDÃO, 2006, p. 316)

A cor de sangue que talvez tenha jorrado
das minhas artérias, quando o meu corpo
foi projetado contra os corpos naturais.
(BRANDÃO, 2006, p. 330)

Consideremos neste último verso mais uma vez o uso do conceito de natureza por Fiana: os corpos naturais incluem as imagens, são sobretudo imagens. Entretanto, tal violência sobre o corpo aparece como um efeito secundário, sendo as dores de uma metamorfose que é sobretudo experimentada como embriaguez. “A embriaguez do espírito.” (BRANDÃO, 2006, p. 313) É assim que Fiana encerra o poema citado: a cabeça e os olhos do sujeito poético são separados do corpo. Montagem de um corpo sem órgãos, reorganização do corpo para a absorção das imagens.

38.

As pálpebras de cetim parem superfícies
secretas. Os objetos interiores
projectam sombra. O lago que é o crânio
é um ancoradouro onde acostam des-

troços e o seu contrário. Unidades,
cheias de esplendor. Princípios
luminosos que iniciam a vida
a partir da negação da matéria.

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

Na grande voluta
onde rolam esses olhos.
Dentro, os objectos universais e os singulares
adquirem uma posição. A interiorização
é um acto de apropriação do abstracto.

O abstracto,
o troço da paisagem
que não se apalpa. A crosta de terra
aos pés do viandante. A unha que faz a incisão.
O palpável, até o ponto de ferir.
Tudo isso que imponderavelmente
se apresenta no horizonte, mesmo que o
horizonte seja o chão que apanho com a boca.

Aí,
os olhos que se fecham estão protegidos
por um hálito que move as hélices
no interior do vácuo do palato.
Um estilete desenha o perfil da morte
nas têmeoras, na polpa dos olhos.
Belíssimas órbitas de prata, cravejadas
de pupilas, no alto da cúpula.
Dão-me a vertigem de perder o equilíbrio
entre as sensações de prazer. E a multidão
que uiva acossada por feras, trazidas
pela transposição do sentido. Dizer que uiva
é tornar presente a matilha,
para sobrecarregar o espaço da escrita.

Espaço,
em que coloco o eixo dos olhos
que rodam. Onde está o ponto central

da boca. A colina com uma tenda clara
no cimo onde drapeiam as flâmulas. Vivo
a comoção de vaguear harmoniosamente
dentro do universo interior cheio de frescura.

Na primeira estrofe, presenciamos mais uma vez uma distinção entre imagens: “os destroços”, a imagem simples partida junto com a superfície do prato, e o seu “contrário”, “unidades cheias de esplendor” que “iniciam a vida a partir da negação da matéria”. Mais adiante, a distinção é retomada: “objetos universais e singulares”. A imagem de um ancoradouro é significativa, já que a área branca é referenciada ao longo do poema como uma orla marítima, praia de areias brancas, salinas. Esse ancoradouro que recebe as imagens é agora o interior do corpo. “A interiorização/ é um acto de apropriação do abstracto.// O Abstracto,/ o troço da paisagem/ que não se apalpa.” Interiorizar é comer as imagens; o espaço corporal figurado é o da deglutição: “mesmo que o/ horizonte seja o chão que apanho da boca.”, “vau por onde escorre o cuspo”, “interior vácuo do palato”. A impressionante imagem da ruminação das imagens: “Os focos ou faróis constantes/ estalam com os arabescos de faíscas a abóbada/ junto aos maxilares”, imagem onde ecoa o estilhaçar do prato “num chão a que o verniz deu cintilações”.

Tais imagens mastigadas formam “arabescos”, já que este corpo transformado é o novo espaço de escrita: profundidade do corpo em lugar do “mito da superfície lisa da faiança”. O corpo como espaço de escrita é definido também como um espaço cênico “Cobre-me a cúpula/ como no espaço dramático de um circo”, cúpula que é, evidentemente, o céu-da-boca. A imagem do espaço de espetáculo remete mais uma vez a Artaud: sua concepção de um teatro físico relida por Fiama como uma prática poética cotidiana de cultivo das imagens. Pois, nas palavras de Derrida, a aventura poética de Artaud é a busca “de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que não é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquiteceto ou arquipalavra” (DERRIDA, 2009, p. 257).

A imagem deste espaço cênico é importante na organização da obra; ela marca a conclusão da montagem do corpo sem órgãos, pautada pelos suplícios acima apontados. Ela não se limita ao poema apontado, começa no poema anterior, que marca a conquista da superfície de escrita, de forma que o sujeito lírico se reapazigua com a escrita, antes depreciada.

Embrenho-me na área branca da noite.

Uma arena onde os acrobatas

viveriam com exuberância. [...]

Abençoo o meu texto

que não me despreza. Os versos

que ainda amarfanho. A vida cruel nas áreas

contaminadas pela ininteligibilidade.

(BRANDÃO, 2006, p. 326-7)

Abençoar “a vida cruel nas áreas contaminadas pela ininteligibilidade”. É possível ler tal experiência como uma releitura da concepção de um teatro da crueldade artaudiano. Vida cruel, teatro da crueldade: “Disse crueldade, como teria dito vida” (ARTAUD, 1989, p.137). Tal aproximação não esgota o sentido de *Área branca*, tampouco o restringe. Muitas são as diferenças que separam os dois autores. Acreditamos, entretanto, que revelam uma comunicação profunda entre si quando o problema de uma certa carência do corpo humano, carência porventura pouco admitida, é abordado. O problema não é apenas estético e biológico, mas, em primeiro lugar, político. Llansol, em cuja obra a questão é fulcral, nos alerta: “O que os humanos procuram, na **narratividade**,/ é um alimento que não dispensam [...]. Muitos deles, estão morrendo à fome” (LLANSOL, 1994, p. 118). Se a modernidade pode ser definida pela potência do simulacro, a obra de Fiamma procura elevar a questão às suas últimas consequências, propondo uma ética que afronta um poder cada vez mais calcado no controle do fluxo de imagens, na docilização dos corpos, extraindo mais-valia de uma sensibilidade embotada. A exigência de uma nova relação com as imagens torna-se mais premente com o passar do tempo da publicação de *Área branca*, 1978.

É preciso comer as imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *Para acabar de ver com o juízo de deus, seguido de O teatro da crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa, s/d., Ed: &etc.

_____. *O teatro e seu Duplo*. Trad. Fiamma Hasse Paes Brandão. Lisboa: Fenda, 1989.

BELO, Rui. *Toda a poesia*. Lisboa: Círculo dos leitores, 2000

BRANDÃO, Fiamma Hasse Paes. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

Recebido para publicação em 23/11/2013

Aprovado em 19/01/2014

NOTAS

1 “O poema está pregado à página/ por grampos ou, lembrando-me da/ gravura de uma pomba, com as pinças/ de caranguejo. Parece que se agarra/ com tanta firmeza e que será tão impossível/ descolar os significados, que a persuasão formal/ age inversamente. Aquele busto de pomba/ torna-se, através da sua natureza literária/ e verídica, permanentemente incognoscível.” (BRANDÃO, 2006, p. 285)

2 “O homem é desejo e não trabalho/ é essa mesmo uma de suas definições”, versos de Ruy Belo publicados um ano antes de *Área branca*. (BELO, 2000, p. 641)

3 Estes títulos não correspondem a obras publicadas em livros, mas a títulos de obras segundo a organização da obra poética da autora em *Obra breve*.