



FIAMA, CAMONIANA

Luis Maffei¹

RESUMO

Fiama Hasse Pais Brandão é uma poetisa de admirável erudição. Isto lhe permite estabelecer diálogos profícuos e surpreendentes com uma grande quantidade de poetas e outros artistas. Luís de Camões é um interlocutor privilegiado de Fiama. O diálogo entre a poetisa e um de seus poetas mais queridos, que ela, inclusive, estudou como crítica, ajuda Fiama a investigar alguns problemas centrais em sua poesia, tais como o amor, o tempo, o passado e as imagens. Este artigo, a partir de leitura de alguns poemas, especialmente “A Camões” e “O gnomo”, ambos de *Novas visões do passado* (1975), pretende lançar, para além da mera intertextualidade, algumas luzes sobre a relação entre Fiama e Camões, sem esquecer outras presenças importantes para a poetisa, como a de Fernando Pessoa. Um dos tópicos centrais por que este estudo passará, enfim, é o da metamorfose, lida em Camões e em Fiama a partir de Ovídio.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; Luís de Camões; tempo; imagem; metamorfose

ABSTRACT

Fiama Hasse Pais Brandão is a poet of admirable erudition. This allows her to establish fruitful and astonishing dialogues with a large number of poets and other artists. Luís de Camões is a privileged Fiama's interlocutor. The dialogue between the poetess and one of her most beloved poets, whom she has even studied as a critic, helps Fiama to investigate some central problems

¹ Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: luismaffei@id.uff.br.

Recebido em: 08/06/2018

Aceito em: 30/08/2018



A revista *Diadorim* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

in her poetry, such as love, time, past and images. This article, from reading some poems, especially “A Camões” and “O gnomo”, both from the book *Novas visões do passado* (1975), intends to illuminate, beyond the mere intertextuality, the relation between Fiama and Camões, without forgetting other important presences for the poetess, such as Fernando Pessoa. One of the central topics for this study will be the metamorphosis, ideia read in Camões and Fiama with Ovid’s orientation.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão; Luís de Camões; time; image; metamorphosis

Celebrar Fiama Hasse Pais Brandão é, nos dias de hoje, celebrar uma diferença, uma extrema gana de alteridade. Pessoalmente, Fiama escreve, em um poema que aprecio e releio como quem se vê diante de renovada lição gostosa, cujo título é “Hora obscura”: “Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa/ eu digo numa fissura do verso uma outra coisa. Que nas comemorações/ da sua morte me apercebi de que ele não regressaria aonde estivera presente:/ a calecute” (2006, p. 162). Não há como não citar, e em breve citarei, “A Camões”, pois é a conversa da poetisa com seu interlocutor zarolho que movimenta este ensaio. Mas, em “Hora obscura”, há um aspecto, uma palavra, um espectro que me interessa sobremaneira: Pessoa em Calecute. Voltarei a isto, com camoniano interesse, mas ainda demora um pouquinho. Por ora, ressaltado é isto: celebrar Fiama em *hora* de obscuridade política e cultural tão mediocrizante, assustadora, tão aparentemente vazia de futuro é recuperar, no seio da nossa comunidade de pessoas que leem, “uma outra coisa”, em estado de metamorfose. Metamorfose é palavra afim a Camões, e, “desde o início, Fiama apura o conhecimento da ‘matéria simples’ de extração camoniana” (2006, p. 19), como escreveu Jorge Fernandes da Silveira, que tem em Fiama Hasse Pais Brandão a poeta, como ele diz, de sua vida.

Começo, então, pensando em um diálogo, em diálogos, dentro de poemas, quase todos do mesmo livro, a fim de tocar tangências entre Camões e sua leitora, entre Fiama e o poeta em metamorfose. Primeiro, claro, “A Camões”:

Tanto quanto outrora ele se dissociara ou associara
à matéria ou ao exterior – Natureza, escrita, pena,
eu, neste tempo, sou tudo. Serras, praias de Aónio,
de onde provinha o eco do eu desses homens
a espelhar-se na superfície das coisas
e a ser reconduzido à solidão. Agora são sucessivas imagens
que eu opero entre si próprias, ou seja o meu conhecimento.
A visão que lhe instituía o real é, neste tempo,
a que me institui a mim. Separado, foi. E as
gárrulas aves, levantando vozes desordenadas
em seu canto como no meu desejo, se incendeiavam,
deixou escrito alguém. (2006, p. 188, 189).

O livro é *Novas visões do passado*. “A Camões”, título que evoca diálogos de outros poetas com o poeta (penso em Bandeira, Sophia, Borges), é, antes de tudo uma oferta, oferenda

da, dentro do tempo. Alguém poderá repetir, como um eco, “lápide e versão, indistintamente” (2006, p. 173), fragmento de “O texto de Joan Zorro” que pode servir, e serve, como metonímia da transação de Fiama com o tempo, ou melhor, com muitas escritas situadas dentro do tempo, com o tempo, portanto – não será estranho a ela o que escreveu o já nomeado Jorge Luis Borges no godardiano “Nueva refutación del tiempo”:

(...) Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (1996a, p. 149).

Se o tempo é a substância de que estamos feitos, posso atribuir os meus textos a Joan Zorro. A contemporaneidade só faz sentido enquanto construir *Novas visões do passado*, título de Fiama que guarda, além de “A Camões”, os vindouros “O gnomo” e “Para uma conjura a Camões?”. Sobre seu livro de poemas que por ora mais me interessa, diz a autora, apresentando outro, este de ensaios, *O labirinto camoniano e outros labirintos*: “Em 1975, no meu livro de poesia *Novas visões do passado*, mostrei que algumas figuras do nosso (meu) patrimônio poético tinham ganho contorno, para além de simples citações, tornando-se, como visões autobiográficas e textuais, corpo do meu texto.” (2007, p. 13). O texto é meu, as figuras são minhas, mas são nossas, assim como o texto será de outro, ou melhor, atribuível a outro. “Yo, desgraciadamente, soy Borges”, mas “al otro, a Borges, es quien le ocurren las cosas.” (1996b, p. 186). Portanto, eu, desgraciadamente, sou eu mesmo, mas isto talvez não se afaste também de eu, desgraciadamente, ser um nome; também por isso, mas não só por isso, eu, não sei se desgraciadamente, sou outro, porque o nome é coisa que sempre me escapa – Joan Zorro inclusive, inclusive Fiama etc.

Assim, a realidade furiosa, pesada, que é a existência do mundo, cheia de desgraça e de férrea incontornabilidade, é um movimento constante (entre Heráclito e Kierkegaard, Husserl e Deleuze), da identificação ao transbordamento – eu posso dizer “eu sou”, ou “o tempo é”, ou “corpo do meu texto”, mas me vejo movido, movida, a agregar “ao outro”, “nosso (meu)” ... Neste caso, “Tanto quanto outrora ele se dissociara ou associara/ à matéria ou ao exterior – Natureza, escrita, pena,/ eu, neste tempo, sou tudo (...)”, e é preciso primeiramente abrir janelas e portas para pensar no “ele”. Ajuda-me citar mais um pouco do poema, especificamente “(...) o eco do eu desses homens/ a espelhar-se na superfície das coisas/ e a ser reconduzido à solidão”. A pequena chave com que abri este texto, coisa ainda em se fazendo e necessitada de outras chaves, vem de “Hora obscura”, presente em *Era* (1974), livro anterior a *Novas visões do passado*: “uma outra coisa”. Então, seduz-me pensar no “eu desses homens” como abertura a “uma outra coisa”, outras coisas, transa, trânsito entre o “sou tudo” que diz, não sem glória, a poetisa que lê Camões e que o homenageia, e o “eco” que reconduz os homens “à solidão”,

Camões inclusive.

Mas o que se escreve, o que lemos, é um sintagma ambíguo, “o eu desses homens”, não simplesmente “esses homens”, mas seu “eu”. Seu *ego*? Não creio em algum, apressado ou não, recurso à psicanálise; “o eu desses homens” é “esses homens”, mas também um eu, dito pelo eu do poema, que invade esses homens, o eu do poeta, eu poético em muitos sentidos. Fiama, claro, mas uma Fiama neutralizada em seu *ego* pela impessoalidade do pronome assim escrito, inscrito, pois, em grande abertura. O poema, então, confirma sua reinvenção da subjetividade, seu “sou tudo”, sendo muitos, o que me força a reler seu título: “A Camões” bem poderia ser “À maneira de Camões”, quase como o “Soneto à maneira de Camões” que Sophia escreveu mais de duas décadas antes de Fiama editar *Novas visões do passado*. À maneira de Camões mas não em uma das formas fixas que o poeta cultivou, “sou tudo” devindo um não eu em forma de multieu, e “Agora são sucessivas imagens/ que eu opero entre si próprias, ou seja o meu conhecimento”.

Tudo é múltiplo em Fiama, que não nega “la sucesión temporal”, pelo contrário, a cultiva, ainda que não em linearidade. As “imagens”, “sucessivas”, são operadas “entre si próprias”, o que me faz pensar numa “impropriedade substancial” como “aquilo que faz propriamente a poesia”, ideia de Jean-Luc Nancy (2005, p. 11). É esta impropriedade que, especialmente se eu a ela unir certo apagamento subjetivo formulado por Blanchot, permite a mobilização das propriedades, “como a matéria simples busca a forma” (2005, p. 126), e voltarei ainda a este verso com a ajuda de uma ensaísta. Moventes, sucessivas, substancialmente impróprias, as imagens da “visão” de um real muito próximo ao transe institui os sujeitos fundidos no poema, feitos “uma outra coisa” pela metamorfose – transforma-se... Aliás, impróprio também é o tempo refutado por um Borges apaixonado por Saturno; como o deus, afinal, compõe e decompõe o eu/ outro do texto, o escritor capitula.

Literal, em Fiama, é o desejo, o amor, portanto: “Este amor literal” (2006, p. 192) abre “A minha vida, a mais hermética”, poema também de *Novas visões do passado*. Em “A Camões”, o intertexto evidente é com a Canção VII, lugar, segundo Jorge de Sena, de uma das mais profundas investigações camonianas sobre amor, desejo e completude. Cito parte da estrofe da qual Fiama recupera três versos e o começo da seguinte:

Um não sei quê, suave, respirando,
causava um admirado e novo espanto,
que as cousas insensíveis o sentiam.
E as gárrulas aves levantando
vozes desordenadas em seu canto,
como em meu desejo se encendiam.
(...)
Não houve coisa, enfim,
que não pasmasse dela, e eu de mim.

Porque quando vi dar entendimento

às cousas que o não tinham, o temor
 me fez cuidar que efeito em mim faria.
 Conheci-me não ter conhecimento;
 e nisto só o tive, porque visse o que podia.
 (...)
 (2005, p. 217)

Fiama conversa com as aves e seu som, que, desordenadamente, se espantam de um amor excessivo, que desafia o pensamento. A deslocação feita pela poetisa é um investimento no som, lugar privilegiado para os simbolistas (e não só): do “encendiam” camoniano para um “incendeiam”, ou seja, da luz, ou melhor, da iluminação ao desejo – “meu” e do “meu eu” –, palavra-chave de Camões e ponte de encontro entre os dois poemas. O “conhecimento” é aspecto central da Canção VII, em articulação com o amor, é claro, como modo de pensar (em ato) e ver. Fiama ecoa este Camões num poema de *Cenas vivas*, começado por “Amor é o olhar total (...)” (2006, p. 610). Não é estranho a quase nenhum amor (por exemplo, não o seria ao dos trovadores medievais) sua necessidade da luz e sua possibilidade de conduzir ao conhecimento, algum conhecimento. A experiência da Canção VII tem seu paroxismo no verso que tanto interessou a Jorge de Sena, o que ocupa o lugar medial do poema, o 49º: “Conheci-me não ter conhecimento”; sua conclusão: “e nisto só o tive, porque visse o que podia”. Fiama escreve as “sucessivas imagens/ que eu opero entre si próprias, ou seja o meu conhecimento”. É sutil a construção: “meu conhecimento” é as “sucessivas imagens que eu opero/ entre si próprias”, ou seja, é a combinação entre as imagens e sua mobilização. “Imagens que passais pela retina/ dos meus olhos” (2009, p. 80), como escreveu Pessanha, mas imagens que o “olhar total”, o amor de (em) ver, deixa que se movam e é levado com elas.

Ainda mais: as “sucessivas imagens” em operação, em estado de metamorfose (palavra afim a Camões), sejam “o meu conhecimento”, posto no ato de pensar no ver: “Porque quando vi dar entendimento/ às cousas que o não tinham, o temor/ me fez cuidar que efeito em mim faria.” Não poderia ser senão esta visão – “vi dar conhecimento” –, amorosa e mística, cheia de um conhecimento novo e praticamente informulado, que constrói os poemas, o de Camões e o de Fiama, e o conhecimento que eles, informuladamente, procurarão dar ao mundo. Neste caso, aprendo com poetisas e poetas assim que a poesia é a linguagem mais propícia a dar ao mundo um tipo muito peculiar de desconhecimento, uma impotência, palavra que recolho ao já citado Blanchot, que, em movência, devir (esta pego de Deleuze), consegue atritar-se (Silvina Lopes) com muitas coisas do mundo e, assim, criar algum conhecimento. Por isso o desejo: encendimento em Camões, fogo encendido, incendiado, em Fiama, e sabemos que para mentes próximas à magia natural renascentista, como a da artista e do artista com que aqui me movo, desejo era fogo num sentido muito literal, de acordo com Marilena Chauí.

Em encontro, num tempo sucessivo mas aberto, “A visão que lhe instituía o real”, a Camões, “é, neste tempo,/ a que me institui a mim. Separado, foi. E as”. Pausa. Este enjambement

é muito potente. Fiama e Camões, “neste tempo”, são instituídos pela mesma “visão”, o que indica, além de tudo o que o ver/ pensar já me levou a escrever, que “o real” é um trabalho da visão, e que este trabalho é que pode instituir a(s) voz(es) do(s) poema(s). Voz é palavra muito importante no universo camoniano. Entre muitas das suas presenças, há, é claro, a das “gárrulas aves”, recolhida por Fiama, evidência da desordenação de certo real percebido, ou de certa percepção do real. Não paro na voz que se apaga n’*Os Lusíadas* porque, em breve, falarei de eco. Antes de as “gárrulas aves” aparecerem em “A Camões”, o enjambement potente, que separa em “Separado, foi. E as” das “gárrulas aves”. Como lê-lo? Como a separação encenada na própria distribuição dos versos? Ou como o contrário, a (im)própria sucessão que supera a separação – realidade que, no caso de Camões, especialmente o das Canções (ainda que não a VII), tem muito a ver com exílio, já que, em palavras da Fiama que encerrará este texto, “é também uma escrita sobre as visões do passado/ a das Canções” (2006, p. 192) –?

O enjambement é a porta, a ponte, para a citação alterada da Canção VII e para o final do poema, dono de uma biunívoca ambivalência: “deixou escrito alguém” o incêndio das “gárrulas aves” “no meu desejo” (claro, Camões, desejante e desejado, escreveu seu poema) e, ao mesmo tempo, é o conjunto composto por aves, desordem (desconcerto), canto e desejo que “deixou escrito alguém”: o próprio Camões, Fiama, (o eco d)esses homens, o desejo, tudo isso em estado de escrita, tudo deixado escrito, tudo legível, “Este amor literal”. A palavra “alguém” insiste na impessoalidade que permite ao poema deslizar de uma voz a outra, reunindo diferentes falas e celebrando o som (“se encendiam”, “se incendeiam”), o deslocamento de sentidos e as imagens, formadoras da sucessão que desencadeia a pluralidade de “A Camões” – e eu sequer estou pensando no *A* do título do poema como artigo definido, o que abriria ainda mais uma porta na miríade de sentidos que o poema guarda.

Outra das *Novas visões do passado* que assalta Fiama (que Fiama assalta) é o poema “O gnomo”:

Estar aqui, onde for, ver as folhas de palma
 é como figurar em naturezas mortas. Rãs, se existem,
 são estas. Coaxa, rã, que eu nunca ouvira
 na margem do rio precedente. Recapitulo
 a minha aprendizagem dos seres supostos
 vivos, tal como o parágrafo de um grilo, as insistências.
 De max reinhardt recebi, mais uma vez, a realidade;
 as imagens instituídas para a relação com o irreal,
 o das imagens que inovam. E, ainda, o terceiro termo
 de ambos, o fantástico, o irreal histórico.
 É de ouro a pele húmida mítica
 da sapiência da fábula e da ignorância.
 Poderia este gnomo, na eterna mudança,
 depois da metamorfose, ter o dom bovino.
 Coaxa, para além do nome, anfíbio! Dilata a pele,

passa, de ser lacustre, a habitante da erva,
 e deste a humano ou poeta, e deste à imagem
 fabulosa. Mudada, eu já vivia em sistemas de símbolos.
 Tinha as visões do rio, no entanto vejo-as. Agora eis o
 pinho e a palma. É um jardim antigo,
 era a vontade de imaginar, nesse século,
 e a colocação do vento, igualmente, para a visão mirífica. (BRANDÃO, 2006, p.
 197)

Depois de insistir na associação de Camões à metamorfose, enfim, chego à matéria: mutante matéria é o poeta em metamorfose pela mão – alquímica, pois sua vida é “a mais hermética” – da poetisa, ela própria uma mutação constante. Monica Simas é a ensaísta que me inspirou, páginas acima, a citar brevemente “Transforma-se o amador na cousa amada”. Segundo ela, lendo um poema, “A matéria simples”, ao qual não vou me dedicar, a transa entre Fiana e Camões tem a ver com a “reafirmação do desejo, que é sempre um *outro*, entre a satisfação da necessidade e o infinito da demanda” (2011, p. 183). Segundo Monica, Fiana, ao reler o famoso soneto, realiza uma cisão a meio do verso, a transformação não se fazendo na cousa amada, ao contrário do que acontece no poema do primeiro Herberto Helder, a parte I do “Tríptico” de *A colher na boca*. Assim, “Transforma-se o amador” em “uma outra coisa”, e pego esta frase da leitora que anda comigo neste parágrafo: o desejo é “sempre um *outro*”. Pronto, o caminho está aberto para a metamorfose.

“Poderia este gnomo, na eterna mudança,/ depois da metamorfose, ter o dom bovino”. Dom. A partir da evidente relação de Camões com Ovídio, Helena Langrouva reflete acuradamente sobre metamorfose. Segundo a autora, o “leitor de *As Metamorfoses* pode entrever que o divino e o monstruoso estão perturbadamente misturados.” (2006, p. 26). Dom, obviamente. Dom e pena, mais dom que pena, um dom divino que, no poema, só poderá ser “bovino”, pois é esta “a visão mirífica” que interessa, visão potente e, à sua medida, transcendente na sua terrenalidade, por assim dizer. Em outras palavras, é preciso que a magia se veja, se toque, se acesse como abertura e transformação para ser magia. Então, a bovinidade é que é divina. Podemos pensar em Europa, claro, seduzida por um Júpiter taurino, bovino, como índice de divindade -bovinidade. Assim escreveu Ovídio:

Ora, majestade e amor não ficam bem juntos, nem moram
 num mesmo lugar. Pondo de parte o solene ceptro, o pai
 e soberano dos deuses, ele que tem a mão direita armada
 com o raio de três pontas, que com um aceno da cabeça
 abala o mundo, veste a aparência de touro. Põe-se a mugir
 no meio dos bezerros, a deambular, belo, no prado viçoso. (II, 846-851)

A metamorfose permite a beleza desse deus que, apenas no movimento de se fazer touro e acessar um “dom bovino”, conquista Europa e a leva consigo. Onde a monstruosidade em ta-

manha beleza? Na manutenção da consciência de Júpiter, que não se torna um pleno touro, mas qualquer coisa dupla, instável apesar de poderosa. Penso em monstro porque, segundo Langrouva, a poesia de Camões é dada a viagens catabásicas, das quais “surge não raro o desconhecido, o diferente, próprio e alheio, identificável com o monstro.” (p. 21). Um filho de Júpiter, n’*Os Lusíadas*, é um exemplo radical disso. Segundo a autora, “Baco é o Outro, o monstro, na visão dos portugueses que querem chegar à Índia (...). Visto do lado do Oriente, Baco era defensor das liberdades locais, do comércio local e não permitia a concorrência do Ocidente.” (p. 28). Não é à toa que o rei do vinho pratica, mais de uma vez no poema, a metamorfose, inclusive no momento-chave do Canto II em que o deus, feito sábio muçulmano, acusa os portugueses, com aguda perspectiva crítico-histórica, de “cristãos sanguinolentos” (I, 80, 2).

E o gnomo? Será o “terceiro termo” entre “realidade e irreal”, que só aparece na metamorfose operada pela obra de arte, representada no poema pelo teatro de Max Reinhardt? De acordo com Aderaldo Souza, em ensaio que se dedica, entre outros fitos, a ler “O gnomo”, “As figuras, em *Novas visões do passado* (...), se apresentam sob o modo do desconhecido, do mistério, insistindo sob as representações.” (2015, p. 79). As figuras (palavra que Fiana usa n’*O labirinto camoniano* para se referir ao livro de 1975), portanto, não são apenas e exatamente imagens, ainda que não deixem de sê-las, mas qualquer coisa que se localiza, dentro da cultura, de modo surpreendente, criando, a partir de relações e tensões, um novo, o “terceiro termo”, alguém deixado escrito ou “o fantástico, o irreal histórico” pasmado, para usar vocábulo do gosto de Camões.

O desejo, sempre um *outro*, como nos lembrou Monica Simas, é mesmo o móvel das transformações, vide o Júpiter que se metamorfoseia para seduzir alguém. Sempre me impressionou, na poesia de Fiana, o que posso expor citando “O gnomo”: “(...) a realidade,/ as imagens instituídas para a relação com o irreal,/ o das imagens que inovam”, quero dizer (e digo-o atraindo o poema), uma transação entre um nível muito tangível da realidade e outro, que bagunça o que há de seguro nesse nível enquanto lida com ele. Escrevo isto pensando em outra imagem, figura ou “terceiro termo” que me ocorre para além das representações: a espécie de rã que é touro, a rã-touro, uma catacrese que instaura um ser nalguma medida monstruoso em pleno mundo da zoologia. O que me impressiona em Fiana talvez seja a capacidade que sua poesia tem de criar co-incidências, ou seja, incidências que se dão em dois lugares ao mesmo tempo e que não se negam. Se uma pode ser divina e outra científica, cria-se um real-irreal que não aceita, bem ao modo camoniano, a manutenção de simplistas dicotomias, postas em atrito para a criação de “uma outra coisa”. Dialética, talvez. Haverá dialética em Eco? É Ovídio quem escreve que Juno,

(...) estando, tanta vez, prestes
a surpreender as ninfas deitadas nos montes com o seu Júpiter,
Eco, sagaz, costumava entreter a deusa com longas conversas,
até as ninfas se escapulirem. Mal a filha de Saturno percebeu,
“Sobre a tua própria língua, com a qual me enganavas”, disse,

ser-te-á outorgado diminuto poder e brevíssimo uso da voz.”
E confirma a ameaça com actos. Eco passou tão-só a duplicar
as palavras do fim das frases e a devolver os termos que ouve. (III, 362-369).

Eco me vem pelo final da Canção VI:
Canção, neste desterro viverás,
Voz nua e descoberta,
até que o tempo em Eco te converta. (2005, p. 226).

Eco se identifica com o poeta, com a poesia, onde? Em ser falastrona, em “entreter a deusa com longas conversas” para manter o engano feito por Júpiter ou na duplicação das palavras? Nos três aspectos, penso eu. Fato é que a canção, posta num lugar especial do tempo, fazer-se Eco é já uma experiência de metamorfose: uma “Voz nua e descoberta” (voz, eu já escrevi, é palavra importante em Camões) que se vê, em virtude da sua insistência no amor e nas “visões do passado”, como bem escreveu Fiama sobre as canções camonianas, a “duplicar as palavras do fim das frases e a devolver os termos que ouve”. No caso da poesia, isto é uma alteração aguda, uma aceitação do “desterro” enquanto lugar próprio para uma locução que se oferece, sem dono, sem autoridade, ao tempo e a quem esteja dentro dele. E do tempo, já lemos em “A Camões”, chega justamente “o eco do eu desses homens”...

Helena Langrouva sustenta que “acima da degradação possível dos seres humanos, a poesia é movimento da matéria para o espírito, num mundo de mudança arbitrária onde é possível instaurar uma poética da metamorfose” (2006, p. 24). Se assim, posso pensar, com Fiama e Camões (e entendendo que o “espírito”, destino do “movimento da matéria”, é também forma, transformação), numa dialética da metamorfose, na qual a rã é touro, é Júpiter e, portanto, num eco renovado e renovador, o amador transforma-se em. (A parada abrupta é um modo de acolher a cisão que Monica Simas enxerga na leitura que Fiama faz do soneto de Camões, não havendo uma objetiva “coisa amada” como resultado da transformação, ainda que esta coisa de objetiva nada tenha. Além disso, é para celebrar o magnífico enjambement que encerra com “E as” aquele verso muito potente de “A Camões”).

Mas o que é um gnomo? Aderaldo Souza, em ensaio já citado, explora os sentidos de gnomo a partir de Chevalier & Gheerbrant e Alejo Carpentier. Com ambos em articulação, ele conclui que “tornar visível o invisível e, paralelamente, tornar invisíveis, obscuros, ambíguos, ‘herméticos’, os referenciais mais imediatos de uma visão, assim como sua imagem biográfica no texto, se tornará um dos processos mais característicos” da “poesia” (2015, p. 73) de Fiama. Da visibilidade, ou melhor, da visibilização, à construção de uma ambiguidade não sem hermetismo, o trânsito é, ele próprio, metamórfico. Também um pouquinho (só um pouquinho) ecfrástico, não apenas por causa de Max Reinhardt, mas pela “natureza morta” em que o poema localiza o “aqui, onde for” em estado de “como”: de um lugar a outro, porém sem a imediação da metáfora, que transfere diretamente caracteres de algo a algo; nessa Fiama, os atributos são mantidos pelo “como”, que alia sem fundir, mas não se estabilizam, transitam, transam.

Helena Langrouva reflete acerca da tensão entre consciência e inconsciência nas metamorfoses. Segundo ela, em Ovídio, os “seres que sofrem a metamorfose estão impedidos de compreender a sua unicidade, até ao extremo de, por vezes, a sua mente humana ficar exilada na forma animal” (2006, p. 25), ainda que alguns mantenham a consciência da primeira condição, como Ácteon, Io e Calisto. “Ácteon”, escreve Langrouva, “sofre a tragédia de manter a sua identidade, prisioneiro do corpo animal, quer gritar essa identidade aos próprios cães, para não ser devorado por eles, mas não consegue, porque já não tem voz humana nem pode articular palavras.” (p. 26). Volto a poema já citado e cito-o agora na íntegra:

Amor é o olhar total, que nunca pode
ser cantado nos poemas ou na música,
porque é tão-só próprio e bastante,
em si mesmo absoluto táctil,
que me cega, como a chuva cai
na minha cara, de faces nuas,
oferecidas sempre apenas à água. (2016, p. 610).

Seria disparatado pensar que, se Amor, ao menos um Amor dizível como o “olhar total”, não pode ser cantado “nos poemas ou na música”, há uma espécie de superação da voz humana na experiência amorosa que este poema põe em cena? Isto me leva a pensar numa voz que, pessoalmente, só produz sentido se se esvazia de significados, o que se mostra no desejo por uma música que “me tire da alma/ Esta incerteza que quer/ Qualquer impossível calma”, de “Qualquer música” (1993, p. 100), ou na expressão fascinada e perplexa diante da ceifeira: “Ah, canta, canta sem razão!” (1993, p. 99). A música, para Pessoa, não imagino que esteja diante da “outra coisa ainda” que se vê do “terraço” de “Isto” (1993, p. 104), ou seja, é “linda” porque permite que o sujeito aceda a uma experiência de libertação dos signos, um dos mais tremendos e dolorosos enleios do poeta. No poema de Fiama, não sei se o amor é cego, mas ele a “cega” num envolvimento de oferta e pela tateabilidade, não passando pela música, seja libertadora ou não, nem pela poesia.

O poeta, então, como Ácteon, perde a voz, o que pode ser resultado do próprio investimento na palavra poética. Penso, claro, em rebeldia, voo maior que a possibilidade humana, desobediência aos deuses, o que me faz lembrar da Aracne que inspirou um inteiro conjunto de poemas de António Franco Alexandre, mais ainda do Camões sem voz da estrofe 145 do Canto X d’*Os Lusíadas* – claro que se pode lembrar também do eco do final da Canção VI, posto que a ninfa repete sem cessar falas alheias porque foi punida. A contrapelo, o Velho do Canto IV, com quem Camões estabelece uma relação não desprovida de alguma contradição, entre a aderência e a recusa: o poeta não deixa de imitar Ícaro, pois, por ir mais longe do que poderia, tem de realizar o sacrifício do clímax do poema, o final do Canto VII.

Mas dou atenção à única sextina que Camões escreveu, “Foge-me pouco a pouco a curta

vida”, que tem “falo” como uma das seis palavras-chave. O poema formula a impossibilidade de transladação de algo para dentro da linguagem. Cito a quinta estrofe:

Oh! Que não sei que escrevo, nem que falo!
 Que se de um pensamento n’outro passo,
 vejo tão triste género de vida
 que, se lhe não valerem tantos olhos,
 não posso imaginar qual seja a pena
 que traslade esta pena com que vivo. (2005, p. 304)

O que me agarra nesta estrofe é o verbo trasladar: o problema da poesia, no poema, é de transladação, ou seja, o poeta não sabe como mover a “pena”, sofrimento, para a “pena”, instrumento e metonímia da escrita, o que, no limite, poderia pôr em questão o próprio exercício poético. Incomoda Camões que existam limites estreitos para a expressão, e o caso das ocorrências de “pena” e “pena” neste poema é especial: se as palavras são idênticas na grafia, por que não é possível e produtiva a transladação, isto é, a movimentação de uma a outra? Isso leva à errância, que é uma movimentação sem destino, posto que “não sei que escrevo, nem que falo!” Leva também ao que se lê no segundo verso da última estrofe, a de três versos: “vejo sem olhos, e sem língua falo;” (p. 304). Falar sem língua, o equivale a escrever sem pena, é situação que transforma a poesia em balbúcio (ou repetição em forma de eco), o que não deixa de ser uma constatação teórica que Camões, um teórico da linguagem, faz no poema. Mas ele também sugere que, não obstante o desespero resultante, próximo ao de Ácteon, é mesmo “sem língua” que o poeta escreve, pois é preciso sair da língua para que exista poesia, o que não deixa de ser aproximar de uma experiência de metamorfose.

Em *Fiama*, é preciso sair até da poesia e da música, reconhecendo talvez como fato dado a inexistência da língua. Isto move o poema a reconhecer que Amor só entra nele porque “nunca pode/ ser cantado”, ou seja, como uma impossibilidade. Amor, portanto, “olhar total”, “absoluto táctil”, é pura ausência de fala, *da* fala, mas, ainda assim, o poema fala dele, ao menos o indicia. No caso de “O gnomo”, não há falta de fala, mas uma fala que só pode ter lugar em segundo grau, depois da arte, depois da metamorfose das rãs em objetos visíveis, “naturezas mortas”, imagem com sentido. Por isso, “Coaxa rã, que eu nunca ouvira/ na margem do rio precedente”: talvez a mesma falta de fala de Ácteon e Camões, mas não em desespero, porque, “sem língua”, uma rã é pura língua, ou seja, sem fala, uma rã é inteira sua língua para fora. Mas mesmo a língua da boca do anfíbio é natureza morta, posto que a linguagem, para existir, mata a coisa, mantendo viva sua transição, sua transladação metamórfica.

A metamorfose, em *Fiama*, não deixa de ser alquímica, posto que “Transforma-se” em superfície “de ouro” a “pele húmida mítica” do ser já prestes a ser feito gnomo: o ouro está no verso anterior à ocorrência do substantivo que dá título ao poema. Na mistura da transladação, “Coaxa, para além do nome, anfíbio! Dilata a pele,/ passa, de ser lacustre, a habitante da erva,/

Como, então, finalizar com este sintagma, vital, desdobrável, ele próprio uma imagem sucessiva? Talvez também apenas indicando que existe um poema de Fiama Hasse Pais Brandão, do mesmo *Novas visões do passado*, intitulado “Para uma conjura a Camões?”, que guarda “uma outra coisa” camoniana, bastante distinta, por exemplo, do Camões que Jorge de Sena pôs para gritar em “Camões dirige-se a seus contemporâneos”. Outra coisa Camões, “deixou escrito alguém”, um poeta tão histórico que cheio de páginas abertas e a abrir, como fez a mesma Fiama, quando se dedicou a ler seu, nosso, vosso poeta n’*O labirinto camoniano*. Não indico apenas, na verdade cito a primeira estrofe do poema para cerrar este ensaio e, oxalá, abrir outro, meu ou alheio, que venha com um Camões menos exorcizado do que invocado, mais suburbanamente conspirado conosco (e com os nomes que vêm nos versos) do que aceito em sua solidão, ainda que seu gozo tenha a ver com sua solidão:

Li o primeiro aviso obscuro no sinal de diogo do couto, o do roubo do manuscrito em moçambique. Depois, sucessivas edições, novas dúvidas, os apócrifos, biografias. Penso que o silêncio dos contemporâneos não será jamais o do afastamento de alguém, ou da dolorosa recusa, mas silêncio efectivo perante um ausente, perante a inexistência da escrita. Se ninguém falava nesse texto, a razão era apenas porque o texto não estava entre o dos outros. Não o ignoraram, se não existia, nem no soneto, nem na ode. Muitos e João Pinto Ribeiro recriaram-no, para uma conjura. Mas aonde andara, anteriormente? Como pudera, no regresso, destruindo-se, escrever que passar já o seu passado, pois é também uma escrita sobre as visões do passado a das Canções. De nau para nau, com múltiplas biografias, todavia idênticas nas armas, no extermínio, na privação e no absoluto silêncio. (2006, p. 192)

Referências

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1 - a palavra plural*. Trad. Aurelio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BORGES, J. L. Borges y yo. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996b. v. 2. p. 186-187.

_____. Nueva refutación del tiempo. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996a. v. 1. p. 135-149.

BRANDÃO, F. H. P. *O labirinto camoniano e outros labirintos*. 2. ed. Lisboa: Teorema, 2007.

_____. *Obra breve - poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

_____. *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Lisboa: Almedina, 2005.

CHAUÍ, M. Laços do desejo. In: _____. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. 2. ed. Trad. Peter Pál Pebart. São Paulo: 34, 2011.

HELDER, H. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

LANGROUVA, H. *A viagem na poesia de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006.

LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

NANCY, J. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PESSANHA, C. *Clepsidra*. Org. Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê, 2009.

PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Sel. Afranio Coutinho, fixação dos textos Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SENA, J. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVEIRA, J. F. da. *Lápide e versão. Ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão seguidos de Memorial da pedra, Antologia poética*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2007.

SIMAS, M. A matéria simples da forma breve. In: ALVES, I.; MAFFEI, L. (orgs.). *Poetas que interessam mais – leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 181-194.

SOUZA FILHO, A. F. “A minha aprendizagem dos seres supostos/ vivos” – uma leitura de *Novas visões do passado*, de Fiama Hasse Pais Brandão. *Abril*, v. 7, n. 15, p. 71-83.