



PORCELANA DE OSSO E CALCÁRIO REVELANDO A TARDE DE FIAMA

Gabriel Guimarães Barbosa¹

RESUMO

Ao propor uma análise do poema “Canto da chávena de chá”, de Fiama Hasse Pais Brandão, o presente texto busca entender como, no poema, os elementos constitutivos de uma cena de chá revelam seus mecanismos de funcionamento e composição a partir de uma intimidade criada entre a voz poética e os objetos que a circundam pelo trabalho poético com a linguagem. A partir do conceito de reflexão do romantismo alemão, pretende-se defender a hipótese de que, no poema de Fiama, a poesia é necessária para o conhecimento da realidade, contando com contribuições de leituras fundamentais sobre a obra da poeta portuguesa como as de Jorge Fernandes da Silveira e Rosa Maria Martelo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Poesia Portuguesa; Fiama Hasse Pais Brandão

ABSTRACT

Proposing an analysis of Fiama Hasse Pais Brandão’s poem “Canto da chávena de chá”, the present article tries to understand how, in the poem, the constitutive elements of a tea scene reveals their working and composing system through a close relationship between the poet’s voice and the objects that surrounds it by working poetically with language. Using the concept of reflection from the German romantics, the article pretends to bring the hypothesis that, in Fiama’s

¹ Mestrando em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: briel.nl@gmail.com.

Recebido em: 23/05/2018

Aceito em: 26/06/2018



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

poem, the poetry is necessary for knowing reality, counting on Jorge Fernandes da Silveira's and Rosa Maria Martelo's fundamental contributions.

KEYWORDS: Portuguese Literature; Portuguese Poetry; Fiama Hasse Pais Brandão

Jorge Fernandes da Silveira, em seu “*A autora de O texto de Joao Zorro*” destaca, com atentos olhos, uma importante potência da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) da qual surge a investigação que este texto pretende expor:

Fiama Hasse Pais Brandão, exemplarmente, dá a ler nas representações contrastivas do múltiplo e do uno, do tudo e do nada, os sentidos de uma poesia *Melómana* (1978), cuja sabedoria está na percepção de que entre os sons da cultura e os da natureza, há-de estar sempre o trabalho dos poetas, impulsionado pela vontade de encontrar correspondências entre as formas que fazem as coisas conhecíveis e reconhecíveis (SILVEIRA, 2006, p. 15)

Um dos traços mais nítidos da poeta, dramaturga, ensaísta, tradutora e ficcionista portuguesa é sua capacidade de estabelecer uma relação íntima com a realidade a partir de uma cadeia de significações possíveis da principal mediadora entre o sujeito e o mundo: a palavra. Conhecidora dessa relação, sua poesia mostra-se como a possibilidade de resgatar da palavra suas potências perdidas nos usos regulares e automatizantes do cotidiano. Desvendando e desvelando esta multiplicidade de relações gerada no intervalo entre o objeto e seu conceito, a poesia de Fiama revisita, reflexivamente, noções e funções. Faz-se um convite ousado a um jogo intertextual que questiona as relações entre o sujeito e a História, a Mitologia, a Filosofia, as Artes e outros saberes instituídos pela linguagem. Enfim, está em questão principalmente o próprio sistema de representação, como nos versos de um poema de seu último livro *As fábulas* (2002): “Nomeamos os nomes e nunca/ as criaturas ou as coisas. / Essas recebem apenas o eco./ Todavia tornam-se únicas e são/ vistas no seu próprio tempo.” (BRANDÃO, 2017, p. 705)

Percebe-se então, em sua poética, um caráter gnosiológico, em que a poeta de “Inês de manto” privilegia a reflexão como seu exercício constante de apreensão — ou, com Jorge Fernandes, conhecimento e reconhecimento — do universo. A reflexão gera a obra poética, que se desdobra em novas reflexões, em novas possibilidades de conhecimento a partir das formas tanto do pensamento quanto do mundo.

Mais que meramente reproduzi-las, sua poética introduz, no interior das palavras e das metáforas, as densidades, volumes, sons e geometrias do real, para refletir sobre essas próprias estruturas e estímulos, e a partir delas refletir, também, sobre a forma poética, alcançando o máximo de sua experiência. A palavra de Fiama é cosmogônica: não imita o mundo, mas incorpora seus elementos para recriá-lo, podendo assim verdadeiramente acessá-lo e ensaiar entendê-lo.

Sua poética transpõe lugares justamente por habitar entre natureza e cultura, entre mito e história, entre sujeito e objeto. Observando de forma perspectivada e imagética a relação conceitual entre palavra e coisa, verte-a em relação simbólica, poderosa por ser irônica, reflexiva,

atemporal, entre o nada que é tudo, e o tudo que é nada. Sua apreensão íntima, sensível, inteligível e reflexiva de tudo que a cercava pode ter relação com as palavras de Gastão Cruz em texto de homenagem: “a Fiama contemplava tudo com um olhar que parecia querer absorver pessoas e coisas, a luz e a natureza, no deslumbramento de quem colecionava imagens, fixava imagens”. (CRUZ, 2005, p.92)

Pode-se trazer a voz de Octavio Paz, que diz ser a criação poética um ato duplo sobre a linguagem: inicialmente uma ação violenta com a palavra, um desarraigamento de seus usos rasos, para depois um chamado gravitacional de regresso à palavra, agora um objeto interativo que, quando lido, é capaz de gerar uma mútua participação na construção de seus sentidos. Criando “palavras únicas” (com Paz), criam-se “leitores únicos” (com Fiama), que ousam não temer serem capazes de desvendar os mistérios das relações entre linguagem e realidade através da ação da poesia.

A partir daí, se apresentam diversos problemas: quais formas poéticas poderiam exemplificar este exercício de apreensão do real? Como relacionar o conceito de mimesis com a obra da “Poeta 61”? Quais estratégias Fiama utiliza para incorporar as formas e conteúdos do mundo e engendrará-los no interior de sua palavra? Com quais linguagens e textos se entrelaça dialogicamente nesta tradução do real em poesia? Levanta-se, então, a hipótese de que a poeta construiria um universo acessado apenas pela poesia. Sua poética seria resultado de investigação reflexiva onde a arte não meramente descreveria o mundo, mas o tornaria conhecível e reconhecível, capaz também de refletir a si próprio na linguagem poética que o criara.

Pretende-se demonstrar esse exercício, apesar da dificuldade que o problema exige, a partir de apenas um poema, apontando algumas das questões levantadas provocativamente. Servindo ao objetivo, selecionou-se o poema de 1993 “Canto da chávena de chá”, do livro *Cantos do canto* (1995), fixado na segunda edição da *Obra breve*. Assim, faz-se necessário traçar uma breve análise do conjunto da composição da poeta, levantar as especificidades do livro *Cantos do canto* inserido nesse contexto maior e finalmente analisar o poema selecionado, evocando elementos teóricos que darão base à proposta.

A dificuldade de resumir a obra de Fiama Hasse Pais Brandão, embora este seja um dos caminhos do percurso proposto, não se efetiva apenas pela extensão de seu trabalho de décadas, mas também pela complexidade de seu pensamento poético. O caminho será, contudo, breve, panorâmico, no sentido de se vislumbrar, não tão cronologicamente assim, a obra poética de Fiama, elegendo, conseqüentemente, pontos de interesse particular a este próprio texto: a relação que se cria com a tradição poética, a palavra como força motriz do poema, o jogo entre imagem e teoria da imagem e a percepção e apreensão da natureza e da paisagem pelo poema.

Entre poemas, peças, ficção, ensaios e traduções, percebe-se o porquê de ser considerada uma poeta maior portuguesa. Fiama opera uma revolução na linguagem poética portuguesa. Sua palavra principia à luz de toda a poesia, sua obra é como um só poema, que vem sendo

escrito desde a primeira palavra poética dita:

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os
 [meus textos
 a joan zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da
 [leitura
 exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra
 e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos
 é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente. (BRANDÃO, 2017, p. 173)

A homenagem levada ao limite é o gesto da escrita, dialogando diretamente com a poesia medieval e João Zorro, jogral de cantigas durante o reinado de d. Dinis. A lápide é a pedra fundamental da poesia, inscrita como elemento tanto da natureza quanto da cultura, segundo Jorge Fernandes da Silveira (2006, p. 24), sinal de morte e de vida. A grafia, mutável, parte da pedra para superá-la em choques de mutabilidades limitados a epígrafe, mas tornados também versão, embora o texto, e aqui cabe dizer que é o texto singular do título do poema, não seja diferente de sua lápide.

Esta obra epigráfica pode ter como marco inicial o ano de 1961, com o intitulado *Morfismos*, parte de *Poesia 61*. Embora os integrantes da publicação não formassem necessariamente um grupo poético, Jorge Fernandes da Silveira diz considerar certas linhas convergentes como: “O conflito entre o sujeito e as instituições sociais, as marcas do passado a impedirem as construções do presente, o erotismo como uma das práticas libertárias do corpo e o questionamento do sentido da morte” (SILVEIRA, 1986, p. 16).

Em *Morfismos*, está presente o poema que pode ser considerado sua poética. Tendo a palavra como principal foco de seu trabalho, “Grafia I” impõe uma metáfora profunda e densa, capaz de revelar sua força que derruba todas as arestas, capaz de operar em si a revolução do sentido. A linguagem poética, aqui, é encarada em sua força inescapável, mesmo “água” e “ave” podem tomar novos sentidos pela força da metáfora. Eis o poema:

Água significa ave
 se
 a sílaba é uma pedra álgida
 sobre o equilíbrio dos olhos
 se
 as palavras são densas de sangue
 e despem objectos
 se
 o tamanho deste vento é um triângulo na água

o tamanho da ave é um rio demorado
 onde
 as mãos derrubam arestas
 a palavra principia (BRANDÃO, 2017, p. 15)

Aludindo às leituras de Jorge Fernandes da Silveira, traça-se uma breve análise: a força da metáfora, que ligaria signos tão usuais como água e ave, justifica-se com algumas condicionais que estruturam o poema mesmo graficamente. Em estrofes que quase rompem com uma ordem discursiva linear, cada estrofe se mostra como uma etapa, um estágio a ser percorrido até percebermos o poder revolucionário (“derrubam arestas”) da própria sílaba, a estruturadora da palavra, como pedras frias na forma do verso (“sobre o equilíbrio dos olhos”). A palavra precisa ser orgânica, viva (“densas de sangue”) e precisa assumir as formas e densidades daquilo a que se referem (“tamanho”), mesmo quando água deixa de ser apenas água e passa a ser o local do contato onde a revolução acontece (“rio demorado”), uma água em curso, seguindo o curso do próprio poema e da metáfora instauradora. O triângulo, própria forma de “Grafia I”, a triangular comprovações de uma hipótese, também é trazido por Jorge Fernandes como sendo, além da sílaba, um ponto de aproximação entre ave e a água que passa.

Aqui, evidencia-se um caráter da poesia de Fiana Hasse Pais Brandão conceituada por Jorge Fernandes da Silveira como “textualização”, quando o texto “volta-se sobre si mesmo, para construir a sua própria intratextualidade” (SILVEIRA, 2006, p. 63).

Sobre *Barcas novas* (1967) e *(Este) Rosto* (1970) Jorge Fernandes da Silveira diz:

A consideração do poético está mais visível no diálogo entre o erudito e o popular, através de metros e ritmos canônicos e tradicionais, ou nas rigorosas referências à materialização do signo linguístico. Manifesto nos seus aspectos sintático-semânticos, esse realismo de linguagem reivindica ser a expressão do compromisso entre as dimensões estética, política e social da literatura. (SILVEIRA, 2006, p. 14).

Em seguida, sua obra volta-se para uma poética de cunho mais humanista, como que desejando uma experiência harmoniosa entre os elementos intuitivos e analógicos, em constantes, mas ao mesmo tempo novas, contextualizações. Nas *Novas visões do passado* (1975), seu diálogo se traça com a poesia romântica, medieval, renascentista, barroca ou neoclássica. Em, talvez, uma representação máxima podemos pensar no livro *Homenagem à literatura* (1976), em um verdadeiro percurso literário que vai dos gregos a Cesário Verde, trazendo uma nova leitura a “O sentimento dum ocidental” em seu “Nova ocidental”:

hoje as fachadas largas dos prédios derrubados pela
[monstruosidade
 da noite trazem-me o silêncio, as escadarias em plena imagem

debaixo dos focos do interior do cenário por onde passagem
uma figura perdida, entre chamas, portadora de um facho
(BRANDÃO, 2017, p. 237).

Considera-se que a partir daí entraria no jogo poético de Fiama uma relação mais estreita entre realidade e poesia, entre linguagem e o mundo que nos cerca. Em *Área branca* (1978), a linguagem poética instituiria um novo mundo a partir de uma área branca como a folha em que se escreve o poema. Sobre isso, Rosa Maria Martelo diria:

A obra de Fiama dá-nos uma das mais elaboradas meditações sobre a relação entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa, seria impossível resumir aqui a sua evolução e complexidade. No entanto, lembrarei que a poeta reconhece na natureza o dom de replicar as imagens (refazer a forma das andorinhas em novas andorinhas, por exemplo), ao mesmo tempo que observa na poesia essa mesma capacidade de refazer na diferença. (MARTELO, 2012, p. 23)

Ainda com Martelo, a imagem, para Fiama, seria simultaneamente como nas montagens cinematográficas, com cortes e colagens, mas também uma sucessão de imagens que se desdobrariam de novas imagens a replicarem-se e duplicarem-se, necessariamente trazendo um papel ativo para o leitor, a decifrá-las, o que se traduz como teoria da imagem. No primeiro poema do livro, a voz poética revisita as noções dadas pela poesia sobre o mar, e os efeitos que essa imagem trazia conforme se olhava diferentemente para o mar, aqui ainda um mar de uma área branca, no vazio da imagem para daí ser imagem(ns):

Considero à vista o poema
uma gota de lodo, pois é possível
pintá-lo com o bico superior alto
e o bojo rotundo cheio
de esquirolas e de depósitos.
Escuro e medonho foi como
os renascentes me indicaram
o abismo do mar. Os hipostáticos,
os frenéticos românticos
ao sentir brotar o terror existencial,
viram que o elemento água
ensopava a alma e os olhos
sem diferença, e que o estrépito
das situações extremas no mar
traduzia o pânico de morrer. (BRANDÃO, 2017, p. 277)

Ainda em *Área branca*, Eduardo Coelho destaca, também, a importância da paisagem na construção das imagens de Fiama Hasse Pais Brandão. O pesquisador debruça-se sobre o livro para entender as relações entre paisagem e natureza na construção das imagens de Fiama, encarando sua relação reflexiva e não meramente descritiva:

Trata-se de uma natureza predominantemente doméstica e orgânica, ainda que às vezes despontem, com importância notável, a areia, o diamante, a pedra, entre outros índices de inorganicidade. A priorização do orgânico liga-se, em sua poética, à tendência de destacar a transitoriedade das coisas, sobressaltada como uma das variações correspondentes a um topos maior, que é a morte (COELHO, 2014, p. 102).

Começa a ficar mais evidente a escolha por trabalhar com livros como *Cantos do canto e Epístolas e memorandos* com o objetivo de discutir a apreensão da realidade na poesia de Fiama. Percebe-se que sua obra se volta cada vez mais para uma investigação que, partindo da palavra e explorando ao máximo sua potência, a utiliza para perceber o mundo, suas formas, fazendo as coisas conhecíveis e reconhecíveis e incorporando-as no poema a partir do choque entre diverso e singular, entre sons e imagens da natureza e da cultura.

Finaliza-se, então, este brevíssimo resumo com as palavras de Eduardo Lourenço, em seu prefácio à *Obra breve nada breve* de Fiama, já apontando para o caminho que optamos seguir na análise proposta:

O muro da Linguagem e o muro da Caverna [de Platão], o nosso mundo, são um só mundo. O melhor é descrevê-los, decifrá-los, o que Fiama fará com a consciência oficial da mais arcaica e sublime tecedeira. Penélope de uma teia poética que não tem anverso nem reverso. Os dois fios de sua meada não recriam dois mundos opostos, o da realidade e o da poesia que os tece, são ao mesmo tempo grosseira matéria aceite como revelação sublimada que se volve poema pela tecelagem mesma. (LOURENÇO, 2017, p. 8).

Na década de 90, seguindo a linha de pensamento que se traça neste texto, a poesia de Fiama encontra-se diretamente com um mundo doméstico, com os jardins, os bosques e as varandas ou vidros, lugar privilegiado para o seu olhar — destaca-se olhar enquanto visão, sentido primeiro da poesia de Fiama. Seria possível afirmar que essa pesquisa culminaria em uma de suas obras-primas: *Cenas vivas* (2000).

Alguns anos antes, porém, dois livros marcam um momento de apreensão incessante das formas em contraste com seus sons e seus nomes. Em recensão crítica aos dois volumes para a revista *Colóquio/Letras* fixada em *Lápide & versão*, Jorge Fernandes da Silveira afirma que em *Cantos do canto e Epístolas* e memorandos nunca antes a poesia de Fiama tinha se voltado tanto aos sons do universo circundante, num rasto de sons em sístole e diástole a partir da respiração.

A imagem da respiração é usada pela própria Fiama em seu póstico a *Epístolas e memorandos* que diz ser a escritura dos poemas desse livro feita nos intervalos de respiração de *Cantos do canto*. Assim, é difícil dissociar os dois livros em questão, já que apresentam sons e imagens capazes de despir os conceitos que aprisionam os objetos, entendendo que deles só recebemos os ecos, seus sons:

Escritas, as palavras são palpáveis,
longe dos objectos mas dizendo deles
o afecto que cada um nos lega
e que é igual à dádiva dos sons.
(BRANDÃO, 2017, p. 560)

Entre os cantos das coisas do mundo, os sons dos elementos da natureza em contraste com a cultura. Os sons dos barcos, por exemplo, transcendem a linha do horizonte do poema, trazendo não só a sua própria assimetria, como conduzindo o olhar da voz poética aos significados mais íntimos de seus sons, como com as imagens em *Área branca*:

Estou aqui nesta margem límpida a escutar
barcos que passam a Barra noutro verso que é
estar aqui na margem nublada a escutar barcos.
O barco dos pilotos vai adiante entre os baixios,
responde com um som agudo picado ao som mais grave
de tantos barcos que eu oiço entrar a Barra.
Mas estou aqui, com a janela de par em par aberta
para o ar tão fino, tão claro, da manhã soalhenta,
a escutar, nesta margem, que havia barcos na Barra
por arte dos pilotos indo nas manhãs nubladas.
(BRANDÃO, 2017, p. 593)

A margem cruzada pelos sons é a margem entre o poema e a realidade, em barcos que a cruzam interseccionalmente (SILVEIRA, 2006). A partir deste pensamento, seria possível ouvir as sirenes de outros barcos, das naus camonianas à “perfeição” da vida marítima de Fernando Pessoa. O movimento circular dos barcos, a janela aberta de par em par e o som das sirenes conduzem às manhãs nubladas das derrotas marítimas povoadoras do imaginário da poesia portuguesa.

Contudo, como na “Epístola para um cisne”, o enfrentamento com as formas poéticas em contraposição às formas da realidade dá-se mais na busca de uma experiência harmoniosa com os elementos que nos cercam, construindo poeticamente uma intimidade com o objeto, relação que se pretende aqui abordar em análise mais reflexiva. Com essa intimidade, se tornaria o poeta na coisa poetizada, desdobramento eterno da máxima camoniana?

Jorge Fernandes da Silveira considera, porém, que em *Cantos do canto* as “novas visões do passado representam-se menos pela apropriação do léxico ou das formas de composição do que pela procura de uma nova contextualização para temas e motivos da tradição ocidental” (SILVEIRA, 2006, p. 192). Nessas novas contextualizações, percebemos que no poema “Canto da chávena de chá”, o olhar da poeta recai sobre um elemento da cultura e um objeto do âmbito doméstico. Na busca de um conhecimento pleno, a investigação também se interessa por algo que se domina, nos simples hábitos, como um chá na tarde. E diria Eduardo Lourenço, após

desculpada a redundância de se fecharem duas seções do artigo com suas palavras:

E dessa matéria divina — não só as canônicas formas oferecidas ao canto, como a casa, os seus recantos, os seus sons, ou os lagos, os rios, os ribeiros, os pássaros, os insectos, como a voz que as nomeia e através dela se nomeia, sabendo que é assim que o poema existe para eterno reconforto de um Eu que desrealiza tudo quanto toca. (LOURENÇO, 2017, p. 8)

Uma cena como um chá da tarde, além de povoar as obras de Proust, guarda a simbologia sim, mas também cheiros, sabores, texturas, luminosidades e sons próprios desse hábito milenar presente em diversas culturas. É nesse cenário que entramos quando lemos “Canto da chávena de chá”, de Fiamma Hasse Pais Brandão. Investigando este quadro, a natureza e a poeta relacionam-se intimamente, convergindo para formas de contribuição mútua entre sujeito e objeto. Utilizando os recursos que essa cena nos oferece, Fiamma repinta o quadro com a consciência de ser aquilo um quadro, nos revela os mecanismos que compõem este cenário e esta paisagem, por fim nos revela a construção de seu mundo, acessado apenas pela poesia, forma própria do pensamento e da reflexão do objeto, da porcelana, da xícara ou mesmo dos ossos da mão que escreve o poema ou pinta o quadro.

Com seu olhar de “vida a mais hermética”, o simples e o doméstico atingem os mais eruditos patamares do conhecimento. Através da poesia, o chá evoca todo um mundo e seus mecanismos de construção, reflete um modo de olhar, conhecer e refletir. No reflexo do objeto, o sujeito busca conhecer-se. No si mesmo do chá e da xícara, como que se revelam as particularidades da voz poética mesma e seu fazer artístico. No mundo que se abre, a Natureza retribui a ela (a voz poética) suas próprias formas, numa relação teatral em que se pinta, com calcário, o cenário de uma tarde evocada pelo canto do chá.

Eis o poema:

Poisamos as mãos junto da chávena
sem saber que a porcelana e o osso
são formas próximas da mesma substância.
A minha mão e a chávena nacarada
– se eu temperar o lirismo com a ironia –
são, ainda, familiares dos pterossáurios.
A tranquila tarde enche as vidraças.
A água escorre da bica com ruído,
os melros espiam-me na latada seca.
É assim que muitas vezes o chá evoca:
a minha mão de pedra, tarde serena,
olhar dos melros, som leve da bica.
A Natureza copia esta pintura
do fim da tarde que para mim pintei,
retribui-me os poemas que eu lhe fiz
de novo dando-me os meus versos ao vivo.

Como se eu merecesse esta paisagem
a Natureza dá-me o que lhe dei.
No entanto algures, num poema, ouvi
rodarem as roldanas do cenário,
em que as palavras representavam
a cena da pintura da paisagem
num telão constantemente vário.
Só o chá me traz a minha tarde,
com a chávena e a minha mão que são
o mesmo pedaço de calcário.
Hoje a bica refresca a água do tanque,
os melros descem da latada para o chão,
e as vidraças devagar escurecem.
As palavras movem-se e repõem
no seu imóvel eixo de rotação
o espaço onde esta mesa de verga
gira nas grandes nebulosas.
(BRANDÃO, 2017, pp. 572-573)

Nos três primeiros versos, já existe a presença de uma primeira pessoa, embora indeterminada pelo plural “poisamos”. Traz de forma indireta um conhecimento já obtido pela voz poética que será focada, em operação de zoom, em um aumento de intimidade, nos versos seguintes. Existe uma relação direta e íntima entre os ossos da mão e a porcelana da chávena, e poucos (talvez só os poetas) o sabem. A química do cálcio que constrói os ossos também constrói a porcelana, numa aproximação substancial que rompe o caráter talvez controverso entre osso (conteúdo do corpo) e chávena (continente do chá).

A minha mão e a chávena nacarada
— se eu temperar o lirismo com ironia —
são, ainda, familiares dos pterossáurios.

Depois da aproximação, pela matéria, de um sujeito a um objeto, esta voz revela-se em primeira pessoa do singular “minha mão”. Aqui, o caráter metapoético se evidencia, já que é a voz poética que relaciona as substâncias do osso e da porcelana, “temperando” o lirismo com ironia. A voz poética é como um cozinheiro poeta, a temperar o seu chá e seu poema com as doses necessárias para criar relações, com o condicional “se”. O corte metapoético, para este comentário irônico sobre o fazer da ironia, evidencia-se mesmo pelo uso do travessão, que quase rompe um possível da tese sendo ensaiada no poema, condicionada ao tempero da ironia.

A proximidade entre o objeto e a voz poética ecoa nestes três versos como ecoa a aliteração da sílaba <na> em “chávena nacarada”. A matéria da chávena, relativa ao nácar (madrepérola), continua sua aproximação com a matéria que estrutura o corpo da voz poética. Com a condição da ironia, seria possível ainda relacionar este material aos pterossáurios, com um irônico caráter da permanência da substância, como fóssil, matéria histórica que permanece

guardando caminhos de acessar um passado, com pistas sobre as formas que estruturaram os corpos pelas eras. No entanto, assim como o passado por trás do fóssil, é pela linguagem que podemos ter conhecimento da vida pré-histórica, é por uma reconstrução, uma manipulação, que podemos ter acesso às formas dos dinossauros e do fóssil.

Considerando essa substância do osso, da xícara, e dos pterossáurios, como representação da linguagem, matéria-prima do canto, poderíamos dizer que é ela quem permite a intimidade e o contato com realidades como um simples chá (o objeto), os melros, a água da bica, e a luz das vidraças (o real), a tarde (o tempo), como também o fóssil (a história). É pela linguagem e pela criação poética, trabalho máximo com essa substância, que acessamos todo o relativo ao humano.

O canto desta chávena de chá pode ser lido, então, como o canto de uma aproximação reflexiva do sujeito ao objeto, espelho de si e de sua própria linguagem e pensamento. No si mesmo do objeto, revela-se o si mesmo do Eu, já que são feitos da mesma matéria. Nessa aproximação, a realidade circundante pode ser acessada intimamente, já que é feita de linguagem, tanto quanto o Eu que pretende entendê-la.

Assim como estes seis primeiros versos, todo o poema se constrói nessa linha de reflexões a partir da aproximação entre Eu e o real. Torna-se importante, então, evocar o conceito de reflexão pensada pelo primeiro romantismo alemão: A percepção de Friedrich Schlegel e Novalis sobre o processo gnosiológico da reflexão, e a obra de arte como forma moldada por essa transformação das formas pelo refletir de si mesmas.

As proposições dos românticos tiveram como base a linha filosófica de Fichte, que considerava a reflexão como um processo infinito do pensamento que pensa sobre si próprio, a partir de um conhecimento imediato, gerando e refletindo uma forma sempre nova a cada ação do espírito, a reflexão. A ação de conhecimento do homem gera sempre novas formas a refletirem-se infinitamente. Schlegel e Novalis consideram a infinitude da ação reflexiva como geradora de conexões, afastando-se de Fichte, que privilegia o conhecimento imediato, para ele impossível na indefinição reflexiva. Ainda com Fichte, só o conhecimento imediato é capaz de gerar a intuição intelectual, privilegiada pelo pensador no desdobrar do conhecimento humano. A indefinição da reflexão impediria as conexões intuitivas do pensamento.

Os românticos, porém, consideravam que o caráter conectivo da reflexão surge justamente no refletir sobre si, assim sempre conhecendo-se sem mediação da reflexão. A reflexão não impediria as conexões intuitivas, mas seria necessária para a autognose, para o conhecimento do humano. Assim, não haveria para o romantismo uma separação entre o conhecimento imediato (dado no primeiro contato com a forma) e o processo reflexivo (sempre gerador de novas formas a serem conhecidas imediatamente). Walter Benjamin, sobre este caráter da reflexão romântica, diria:

Pois nela [a reflexão] é refletido, pensado, aquilo que com certeza é a única coisa que pode refletir: o pensar. Ele é pensado então como auto-ativo. E porque ele é pensado como refletindo a si mesmo, é pensado como conhecendo imediatamente a si mesmo. (BENJAMIN, 1993, p. 61).

Os românticos de Jena consideram que todo conhecimento nasce de uma reflexão, e que o conhecimento do objeto dá-se sempre a partir de um espelhamento que permite o autoconhecimento. O objeto, enquanto ente absoluto, definitivo, resolvido, teria uma efetividade pensante, e se a forma do pensamento é a reflexão, todo absoluto pensaria refletindo a si mesmo, sua forma, seu pensamento, sua própria reflexão. Todo o autoconhecimento teria origem, então, no choque entre realidades absolutas pensantes. Adequando-o ao poema de Fiama Hasse Pais Brandão, tradutora de Novalis, o romântico diria: “Em todos os predicados nos quais vemos o fóssil, ele nos vê” (NOVALIS, 2009, p. 67).

No poema de Fiama, contudo, a voz poética ganha a dimensão da realidade que a cerca justamente ao entrar em contato com o objeto e sua condição absoluta. Cabe aqui considerar a hipótese deste texto: de que a realidade é acessada apenas pela linguagem, e sendo a palavra a substância de trabalho da poética de Fiama Hasse Pais Brandão, sua linguagem seria capaz de apreender o essencial dos objetos, despindo a roupagem conceitual fria que a veste.

Se para os românticos a forma própria do pensamento é a reflexão, e cada objeto pensaria a si próprio em sua própria condição contrastiva de objeto, em Fiama os objetos e a realidade são construídos a partir da forma poética. Ora, se é a palavra a forma própria da poesia, e a poesia, aqui ainda seguindo os românticos, a forma intermediária do processo reflexivo, seria então a linguagem poética a forma privilegiada de geração de saberes, de autoconhecimento e de conhecimento, aqui afastando-se de Novalis, do objeto.

Entre esse duplo espelhamento, na condição de poesia, se tornaria a voz poética na coisa poetizada, já que são feitas do mesmo nácar, osso ou porcelana, feitas de um pensamento poético que reflete a si próprio, rompendo a finitude numa aproximação íntima — “formas próximas da mesma substância”. Jorge Fernandes da Silveira, em sua crítica a *Cantos do canto e Epístolas e memorandos* para a revista *Colóquio/Letras* disse:

Estas práticas de conhecimento, como os dois livros em questão comprovam, voltam agora mais insistentemente para uma temática amorosa de caráter humanista, em que a cultura adquirida nos clássicos manifesta tanto o desejo da vivência harmoniosa entre o sujeito amante e a coisa amada [...] quanto a visão do concerto na troca da experiência do homem com a natureza. (SILVEIRA, 2006, p. 192).

Em sintonia com o pensamento dos românticos, embora afastando-se enquanto se aproxima, percebe-se que o contato com o objeto evoca um conhecimento da realidade, a sua própria tarde que se materializa a partir do chá:

A tranquila tarde enche as vidraças.
A água escorre da bica com ruído,
os melros espiam-me na latada seca.

A voz poética parece listar os elementos perceptivos que compõem a paisagem de sua tarde: a luz nas vidraças, ruído da água na bica, e o olhar dos melros entrevisto pelo caniçado, a latada. Esses elementos, reforçando o caráter doméstico do poema, repetem-se em todo o seu decorrer. Sua repetição enfatiza que estes são os fragmentos (vestígios de uma memória igualmente fragmentária) que formam a composição de uma tarde única evocada pelo chá, ou ainda, evocada pelo canto da chávena de chá.

A Natureza copia esta pintura
do fim de tarde que para mim pintei,
retribui-me os poemas que eu lhe fiz
de novo dando-me os meus versos ao vivo.

Nos reflexos da porcelana e dos ossos, matéria da pintura sinestésica a ser pintada, revela-se como que uma espécie de imitação, através do verbo “copiar”, da Natureza aos versos da voz poética. Em uma espécie de mimesis ao contrário, o mundo se cria pela palavra poética e pelo canto. Esta estrutura que revela aos poucos as reflexões, evidencia que a sua tarde é única e feita de poesia. É a natureza que espelha seu verso, o próprio canto. A Natureza e a voz poética, contudo, compartilham formas entre si, numa mútua contribuição marcada no uso repetitivo de “versos que lhe fiz”, “dá-me o que lhe dei”, indicando uma dedicação participativa entre a realidade e a voz poética.

No entanto, algures, num poema, ouvi
rodarem as roldanas do cenário,
em que as palavras representavam
a cena da pintura da paisagem
num telão constantemente vário.

Revelando um processo de metapoesia, ela agora irá refletir sobre o próprio fazer do cenário que compõe a sua tarde. Através da aliteração “rodarem as roldanas”, a roldana torna-se a estrutura que orienta e organiza o cenário da paisagem. Dialogando com o fazer da arte dramática e da pintura, o movimento do “telão constantemente vário”, dinamiza a construção desse cenário, a construção de sua tarde e seu mundo. Ao mesmo tempo, o verso “só o chá me traz a minha tarde” gera uma dependência do exercício reflexivo e espelhado do objeto e do sujeito para o acesso a determinada paisagem a ser montada pelas roldanas.

Só o chá me traz a minha tarde,
com a chávena e a minha mão que são

o mesmo pedaço de calcário.

Aqui a relação entre a mão e a chávena se intensifica, passando de “substância próxima”, “familiar ao”, até tornar-se o “mesmo pedaço de calcário”. A substância também vai se transformando no próprio desenvolver do poema, passando de porcelana e nácar ao calcário, trazendo ainda mais a forte a concepção de construção, de acabamento de obras, de massa a ser moldada pela mão feita do mesmo pedaço.

Hoje a bica refresca a água do tanque,
os melros descem da latada para o chão,
e as vidraças devagar escurecem.

Existe um certo movimento de gradação dos elementos constitutivos da tarde evocada pela comunhão da xícara com a mão que pinta o quadro. Como que em uma espécie de fim, os sons e a luz modificam-se, em uma passagem de tempo percebida “devagar”, descendo ao “chão”, ou com versos de “Grafia I”, “como um rio demorado”. Entendem-se, assim, os mecanismos que compõem este cenário, que compõem a própria passagem do tempo. Mais uma vez é o real, por mais que um real essencialmente poético, em contato com o sujeito que é capaz de dar a ele a noção reflexiva que gera o verdadeiro conhecimento de sua realidade.

Após toda uma cadeia de percepções, chega-se ao fim do poema, também revelador e metapoético:

As palavras movem-se e repõem
no seu imóvel eixo de rotação
o espaço onde esta mesa de verga
gira nas grandes nebulosas.

Como o Poeta na voz de Thetys, no Canto X d’*Os Lusíadas*, a voz poética como que revela a máquina do mundo que compõe sua tarde, que gira a construir seu universo nebuloso. As palavras, em seu eixo imóvel de rotação, seriam como estrelas formadoras da constelação que forma, na verdade, todo o seu universo. Uma espécie de máquina do mundo às avessas, já que Camões utiliza o sistema de Copérnico (a expandir-se), enquanto em Fiama as palavras movem-se, comovem-se e repõem o lugar onde a mesa gira, é a palavra que limita o espaço por onde a mesa do poeta pode girar. O que se acessa, na verdade, é uma verdadeira arqueologia do saber no sabor do chá, uma madeleine a revelar um mundo dentro da xícara.

A máquina do seu mundo, como o reino das palavras de Drummond, é feita de palavras esperando por seu uso poético, na “mesa de verga”, o local onde se toma o chá mas também o lugar de trabalho da voz poética que, capaz de mover e repor as palavras, capta reflexões e forja a composição de seu próprio eixo de rotação, não mais imóvel, mas a girar nas grandes

nebulosas.

Apresentando uma tarde sua, acessível apenas pelo canto, o poema de Fiama Hasse Pais Brandão é resultado do mútuo espelhamento entre o Eu e a Natureza. Desse espelhamento surgem reflexões, que geram formas geradoras conhecimento sobre seu processo de criação. Sendo o real e o poeta feitos do mesmo calcário, palavras nacaradas, é só através do reflexo dessa porcelana que os ossos da mão do poeta podem evocar uma tarde onde o mundo imita a arte — assim dá-se sua teoria da realidade, “tratando-a por tu” (“Teoria da realidade tratando-a por tu”, *Cenas vivas*, 2000)

Referências

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: EdUSP, 1993.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve — Poesia reunida*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

CRUZ, Gastão. “1958, as imagens”. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Caminho / Cátedra Jorge de Sena, n. 6, 2005, p. 99-104.

COELHO, Eduardo. “A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão: Paisagem de muitas páginas”. *eLyra*, v. 3, n. 3, 2014, p. 101-112. Disponível em <www.elyra.org/index.php/elyra/article/download/44/46>. Data de acesso: 15/04/2018.

MARTELO, Rosa Maria. “De imagem em imagem”. *Abril*, Niterói, v. 5, n. 9, 2012, p. 15-26. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/134/77>>. Acesso em: 15/04/2018.

NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: EdUSP, 2009.

PAZ, Octavio. “A linguagem”. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37-55.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & versão: o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

_____. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.