



NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA COMUNIDADE: A POESIA DE *TRÊS ROSTOS*, DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Marlon Augusto Barbosa¹

RESUMO

No livro de poemas intitulado *Três rostos*, da escritora portuguesa Fiamha Hasse Pais Brandão, publicado pela primeira vez em 1989, “sons nocturnos e diurnos” (BRANDÃO, 1989, p. 70) de inúmeros animais parecem se fundir em prol da construção de uma comunidade poética. Essa comunidade é construída pelo “canto” de aves, cães, rãs, vespas... O objetivo deste texto é pensar, a partir desses sons que se fundem, a construção de pelo menos três eixos – ou três rostos – que dão corpo a uma certa comunidade: a relação entre os elementos que são tecidos pelos poemas; a relação entre os poemas e outros poemas; e as possíveis relações que Fiamha Hasse Pais Brandão constrói com outros poetas.

PALAVRAS-CHAVE: Três rostos; Fiamha Hasse Pais Brandão; Comunidade poética.

ABSTRACT

In the book of poems *Três rostos*, by the Portuguese writer Fiamha Hasse Pais Brandão, first published in 1989, “sons nocturnos e diurnos” (BRANDÃO, 1989, p.70) of innumerable an-

¹ Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: marl.augustbarbos@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).

imals seem to merge for the sake of construction of a poetic community. This community is built by the “singing” of birds, dogs, frogs, wasps ... The purpose of this text is to think, from these merging sounds, the construction of at least three axes – or three faces – that give body to a certain community: the relation between the elements that are woven by the poems; the relationship between the poems and other poems; and the possible relations that Fiama Hasse Pais Brandão builds with other poets.

KEYWORDS: Três rostos; Fiama Hasse Pais Brandão; Poetic community.

Fosse eu mais atenta aos sons, que a minha vida teria outro poço / de vivências.

Nota I. Há uma pergunta que, hoje em dia, me parece ser central quando eu me debruço sobre a obra poética da escritora portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007): é possível pensar em uma política da escrita e da leitura a partir de seu livro de poemas intitulado *Três Rostos*, publicado pela primeira vez em 1989? Não me parece ser tão fácil elaborar uma resposta para essa pergunta. No entanto, Jacques Rancière me ajuda a arriscar alguns comentários. Em seu texto sobre o poeta John Keats intitulado “A República dos poetas”, Rancière afirma: “O problema (...) não é interpretar um poeta. É perceber as mutações do olhar e do pensamento, as divisões do tempo e do espaço, palavras e imagens, segundo as quais a ideia da poesia e da República puderam se associar para desenhar um certo rosto de comunidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 121). Nesse fragmento, Rancière retorna à antiga problemática platônica em que um certo tipo de poeta e um certo tipo de poesia precisam ser banidos de um espaço comum. Há, para Platão, um teor subversivo da poesia que abala os alicerces de sua *República*. De forma latente, um discurso político está atrelado a essa expulsão (eu arriscaria dizer: uma política da expulsão, uma política do exílio). Para desenhar o rosto de “uma certa comunidade”, para pensar a força política da poesia, Jacques Rancière não pretende pensar a relação do poeta *com* a política e nem mesmo retratar a presença da política *no* poema. Trata-se, para o escritor, de pensar a “própria política *da* poesia” (RANCIÈRE, 2017, p. 81). Desse modo, Rancière vai pensar em um princípio político a partir do próprio fazer poético (como uma espécie de prática de escrita e de leitura). Quando ele nos diz que não se trata de interpretar um poeta, mas perceber as *mutações* do olhar e do pensamento – e aqui eu poderia substituir a palavra *mutações* por *metamorfozes* para falar com Jorge de Sena –, ele aponta justamente para essa política da escrita e da leitura. O horizonte sensível ganha um status fundamental.

O poema – através de sua construção, de seus procedimentos – pode ser pensado, segundo Jacques Rancière como um possível testemunho político. Dizer isso significa que as relações entre poesia e política, que aqui serão pensadas a partir de um livro de poemas de Fiama Hasse Pais Brandão, serão instituídas a partir de três eixos – ou, se quisermos utilizar uma expressão da própria Fiama, *três rostos* – que nos ajudam a pensar a construção de uma comunidade poética (e aqui entendendo como *comunidade* a participação em um conjunto comum): 1. Uma comunidade entre os poemas e outros poemas; 2. Uma comunidade entre a possível relação entre homens e animais; e, por fim, 3. Uma comunidade entre os elementos que são tecidos

pelos poemas. Essas três comunidades se articulam e se entrelaçam possibilitando uma ideia de democracia da poesia, da literatura. Assim, a hipótese que eu começo a desenvolver aqui diz de uma política que se faz na construção, na composição e na leitura dos poemas reunidos em *Três rostos*.

Nota II. Cada poema de *Três rostos* parece construir uma pequena biblioteca. O acervo de leituras da própria poeta entra em choque com o acervo dos leitores que se debruçam sobre a sua obra. A partir dessa ideia de biblioteca, podemos começar a traçar um primeiro rosto provisório: a obra de Fiama Hasse Pais Brandão é uma imensa biblioteca que abriga inúmeros autores e inúmeras obras. Essa biblioteca não expulsa nenhum poeta, mas acolhe, abriga a cada um deles – e esse é o seu princípio de funcionamento. *Três rostos* se transforma em uma biblioteca, um espaço comum onde encontramos a convivência de diferentes poéticas que, em constante metamorfose, ganham sempre uma nova dimensão pelas mãos de Fiama. Essa biblioteca é erguida a partir de um diálogo com a obra de autores como, por exemplo: Bocage, Dante Alighieri, Fielding, Friedrich Hölderlin, Lamartine, Petrarca, August Strindberg, por personagens da ficção como Fedra, Penélope, e por compositores como Olivier Messiaen [um “manual sobre os músicos, a vi- / da, a obra, os estilos” (BRANDÃO, 1989, p. 35)]. Todas essas figuras estão reunidas e guardadas em pequenos poemas (pequenas bibliotecas) – esse espaço onde anacronicamente poetas e poemas de tempos e nacionalidades diversas convivem harmoniosamente sob o mesmo teto.

Há uma outra pergunta que surge a partir dessas considerações: como guardar isso que se leu, isso que se escreve? Jacques Derrida já chegou a afirmar que há algumas obras que são “potencialmente [incomensuráveis] frente a qualquer [arquivo] que supostamente deva [abrigá-las], [classificá-las], [ordená-las]. Maiores e mais poderosas que as bibliotecas que fingem ter a capacidade de abrigá-las, ainda que virtualmente, elas perturbam todos os espaços de arquivamento e indexação” (DERRIDA, 2005, p.18). De uma biblioteca como espaço físico de armazenamento de obras para um poema que assume a função de biblioteca. De fato, o livro de poemas *Três rostos* – lido como uma pequena biblioteca – se constitui como uma obra que abala os alicerces de um tipo de instituição histórica, isto é, abala as estruturas de uma história linear e positivista quando faz desses poemas espaços de convivência entre poetas e imagens de tempos diversos. Escritores, personagens, compositores, e até pinturas – todos esses elementos, que, no livro, são entrelaçados pela questão da memória (uma memória pautada, sobretudo, na visão e na audição), compõem a primeira comunidade que eu gostaria de explorar: aquela em que os poemas entram em diálogo com outros poemas – uma vasta tapeçaria de linguagem tecida e destecida constantemente, por uma poeta / aranha / Penélope, em que o “tear [essa superfície em que se escreve] podia dar infinitas representações” (BRANDÃO, 1989, p. 46).

Nota III. Na primeira seção de *Três rostos* (“Âmago II – Natureza nova”), encontramos um poema intitulado “O podador”. Esse poema institui uma comunidade entre autores e leitores: os últimos versos desse poema encenam aquilo que poderia ser considerado tanto uma

teoria da escrita como também uma teoria da leitura.

O PODADOR

Devagar a tesoura poda o arbusto
tornando-o de realidade em desejo
da forma. O que me atrai, a flor,
a folha de fuligem, os troncos curvos
para os pardais escuros e ocultos.

Devagar os ramos caem e os que o
podador despreza vão entrar na gé-
nese da nova terra. É inevitável
que tudo isto me crie nostalgia.
Não há um estalido simples, corte só,

nem morte só, a morte daqueles
ramos estendidos pelo gradeamento
a viver naturalmente entretanto.
O podador escolhe assim a aparên-
cia da obra que devagar executa,

na ordem e no capricho da folhagem
para sempre jovem e ágil.

(BRANDÃO, 1989, p. 11).

Depois de lido o poema, é preciso que retornemos aos seus últimos versos: “O podador escolhe assim a aparên- / cia da obra que devagar executa”. A partir deles, nós poderíamos estabelecer uma relação entre a figura do podador e a figura do autor e do leitor. O poema, de forma alegórica, cria a imagem de um autor que vai moldando devagar a obra que executa. A tesoura – esse objeto pontiagudo – anuncia o próprio material a partir do qual será moldada a folhagem dessa árvore. A tesoura – e poderíamos acrescentar: lápis, caneta – fará uma inscrição sobre as folhas não só de uma árvore, mas também de um caderno, de um livro... É curioso como em muitos poemas apresentados no livro, nós encontramos uma presença vegetal. Essa presença perpassa todo o livro *Três rostos*. As árvores, os arbustos, as folhas, hortelã, madresilva, funcho, coentros, alfazema, fetos secos, rosas miúdas, boquilobos multicolores. Inscrições na árvore, inscrições em uma folha de papel. Essas palavras que, no poema, assumem um caráter duplo e anunciam quase sempre outro elemento, nos ajudam a compreender aquilo que Jacques Rancière no seu texto sobre John Keats considerou como uma comunidade que se estabelece entre os elementos que são tecidos pelo poema. As palavras encontram um novo horizonte interpretativo – uma nova identidade – quando entram em contato com um leitor. Não podemos ignorar que, no poema, a palavra aparência aparece cindida (aparên- / cia), partida entre dois versos. O escritor português Mário Cláudio formulou uma espécie de pequeno verbete de

dicionário que nos ajuda a compreender essa questão. Ele escreve esse verbete em um romance, e eu o recupero (que não deixa de ser uma maneira de recortar): “Escritor, s. m. (do lat. *scriptore*), Insecto que recorta as folhas da videira com os sulcos em vários sentidos”.

Há ainda outro poema em que poderíamos pensar o ato de escrever:

METAFÍSICA DA MALVA

Imaginava que as arestas das grandes folhas
esmaeciam e que a malva odorífera
era o coração verde mais vivo
entre as plantas daqueles campos.
Campos que em si
esmaeciam também na luz jacente celeste
espalhada pelo chão sem fim.
Céu inteiro no mundo sem diferença.
Folhagem a ser imaginada somente,
depois de a ver e apalpar o poeta,
guardada no coração para a rever.
(BRANDÃO, 1989, p. 84).

Neste poema, diferentemente do que ocorre em “O podador”, o poeta, que é nomeado – portanto não se trata de uma imagem alegórica – nos últimos versos do poema, parece se encontrar entre o mundo sensível e o inteligível. Um mundo de desastre: “Céu inteiro no mundo sem diferença” (BRANDÃO, 1989, p. 84). Recortar, moldar, apalpar, rever... A poesia, segundo Rancière, “não é uma maneira de escrever [uma instituição da escrita], mas uma maneira de ler e de *transformar* [moldar] o que se leu em maneira de viver, de fazer disso o suporte de uma multiplicidade de atividades” (RANCIÈRE, 2017, p. 83). Nós poderíamos pensar que é nesse momento em que a instituição se torna uma comunidade: uma comunidade entre leitores e escritores.

O diálogo que Fiana Hasse Pais Brandão mantém com os outros poetas e outros poemas funda uma comunidade em que é possível encontrar um “tecido *comum*, constantemente tecido de novo” (RANCIÈRE, 2017, p. 84). A partir de alguns versos de “O podador” podemos pensar em um material orgânico que, quando não é aproveitado por um poeta, se tornará material de outro poeta: “Devagar os ramos caem e os que o / podador despreza vão entrar na gé- / nese da nova terra” (BRANDÃO, 1989, p. 11). Fiana recupera (recorta, molda) a voz e as imagens construídas por outros autores e as faz dialogar com vozes e imagens que a rodeiam. Muitas vezes são trazidas ao poema e o potencializam. Trabalho de escuta e leitura.

Foi Iser, em *O ato da leitura*, que pensou sobre a potencialidade de um texto (aqui também pensaremos o poema): “o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio

igualmente em movimento” (ISER, 1996, pág. 34). A voz poética do poema de Fiama (Fiama-autora) é também a voz de uma leitora (Fiama-leitora), ou de inúmeros leitores. Todas essas vozes convergem e exploram maneiras de se pensar a construção de um texto literário. Jorge Fernandes da Silveira afirma: “na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão escrita e leitura são práticas afins, gestos confluentes numa harmonia conflituosa” (SILVEIRA, 2006, p. 50).

Nota IV. Nos poemas que foram lidos acima, as imagens de um leitor e de um poeta estão inscritas nos interstícios de versos que marcam uma imagem da natureza e de sua possibilidade de metamorfose. Metamorfose que é também provocada quando a natureza entra em contato com o homem. Jorge de Sena escreve no posfácio de *Metamorfoses*: “E acontece que o homem – se pode viver e criar abstrações – é pelo rosto e pelos seus gestos, e pelo que ele, com o olhar transfigura, que podemos, interrogativamente, incertamente, inquietantemente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida”. Nos poemas de *Três rostos*, Fiama Hasse Pais Brandão, além de recuperar essas imagens que se metamorfoseiam em outras, estabelece um trabalho de convívio entre uma série de animais e poetas.

INFANCIA

Todas as árvores apaziguam
o espírito. Debaixo do pinheiro bravo
a sombra torna metafísica
a silhueta de tronco e copa.
Em volta da ameixoeira temporã
vespas ensinam aos meus ouvidos
louvores, As oliveiras não se movem
mas as formas da essência desenham-se
cada dia com o vento.

Na sombra os frémitos
acalentam o pensamento
até ao não pensar. Depois
até sentir a vacuidade
no halo de flores que o envolve.
Sob as oliveiras, por fim,
que não se movem contorcendo-se
concebe o não conceber.
(BRANDÃO, 1989, p. 104)

No poema intitulado “Infância”, que compõe a terceira parte do livro – “Arómatas e ecos” –, nós encontramos uma espécie de aprendizado que nasce a partir do “canto” das vespas: “Em volta da ameixoeira temporã / vespas ensinam aos meus ouvidos / louvores” (BRANDÃO, 1989, p. 104). Nesse poema, em que o plano físico e o metafísico parecem se construir em consonância, o som produzido pelas vespas ensina um louvor. Não poderíamos deixar de pensar nos dois primeiros versos do primeiro canto da *Odisseia*, de Homero: “Musa, canta, as muitas

/ errâncias” (HOMERO, 2014, p. 13); e nem nos versos em que Camões invoca as musas do Tejo: “Dai-me agora um som alto e sublimado” (CAMÕES, 1980, p. 30). Não se trata, portanto, nem das musas gregas e nem mesmo das musas do Tejo, mas de pequenos animais – aves, anfíbios, insetos, cães – que “ensinam” a poeta a cantar, a construir os seus próprios versos, o seu próprio universo poético. Essa poética é construída “ao rés do chão”. As figuras que cantam não são mais divindades. A sua poética, a poética de Fiama, nesse livro, parece estar fundada nesses sons que a rodeiam, ou, pelo menos, em uma lembrança desses sons que outrora fizeram parte de seu universo. Esses animais, os seus “cantos”, em alguns casos, habitam o mesmo espaço que os poetas, ou aparecem a partir da imagem de animais que se metamorfoseiam em versos, como podemos perceber em um poema intitulado “Pássaros na varanda em Londres”.

PASSAROS NA VARANDA EM LONDRES

As aves, como tudo o que muda,
vêm, afastam-se, transformam-se
uma na outra. Uma forma contígua,
em vez de uma forma alheia,
faz cada ave mudar.

O verso está bem perto
dessas formas. Estas migalhas esparsas
que eu daria à parcimónia
dos pardais, no entanto pombas rapaces
de súbito levaram-nas. Mas nem elas
nem os pardais soltaram agora
aqueles outros gritos graves das gralhas.

Há um lugar portanto
onde o pão repartido concita
ora uma ora outra entre as aves.
E elas vêm e comunicam aí
do espírito e da forma.
(BRANDÃO, 1989, p. 43)

Se, na primeira estrofe, encontramos uma espécie de desenvolvimento dos versos a partir do vocábulo “ave”, na segunda estrofe, teremos um desenvolvimento a partir do vocábulo “verso”. Ave e verso: os versos estão bem perto de uma metamorfose. Há nesse poema, uma comunicação entre as aves – “ora uma ora outra entre as aves / E elas vêm e comunicam aí” (BRANDÃO, 1989, p. 43) – que também não deixa de ser uma comunicação entre os versos e também uma comunicação entre os poetas. É interessante pensarmos a convivência entre poetas e animais, entre o “canto” dos animais e o “canto” dos poetas. Há outro poema que compõe a primeira seção do livro *Três rostos*, de Fiama – *Âmago II* (Nova natureza 1985 - 987), intitulado “As rãs de Hermes” que nos ajudam a pensar sobre essa convivência.

AS RÃS DE HERMES

Descrevi filosoficamente estas rãs.
Poetei mesmo sobre as metamorfoses.
Hoje estamos junto ao lado recipiendário.
Oiço-as com seu som celeste.

Já houve poetas fátuos como eu
amadores de fábulas. Mas este som
aqui gera o Desejo. Eros,
o nocturno trimegisto nascido
na concha acústica de Deus,
reescreve o meu poema.
(BRANDÃO, 1989, p.45)

Há, assim, uma nova divisão do espaço sensível, onde os seres dividem um espaço comum em que os poetas assumem o lugar de animais e animais assumem o lugar de divindades. Nesse poema, é possível perceber a questão da voz, do som que essas rãs realizam: “Hoje estamos junto ao lado recipiendário / Oiço-as com seu som celeste” (BRANDÃO, 1989, p. 45). Poeta e rãs ocupam o mesmo espaço. É a escuta desse “som celeste” que gera uma espécie de desejo que reescreve o poema. Hermes é, na mitologia grega, o deus das mensagens e também da interpretação. As rãs emitem uma mensagem que será escutada pelo poeta. A voz do poeta entra em acordo com outras vozes. Essa questão também aparece em um poema intitulado “Bereshit bara” (a frase bíblica que nós poderíamos traduzir como “no princípio criou”): o som – a voz e também o verbo – parece estar na gênese dessa criação poética.

BERESHIT BARA

Sons, rodeai-me. Percuti
à flor da fronte tensa. Na testa,
como num címbalo. Tal como batia
no crânio jovem o aulido
dos cães todas as noites
presos do terror de me guardarem.
Depois, por minha esperança,
na madrugada galos principiêm.
(BRANDÃO, 1989, p. 112)

No princípio, nós encontramos a voz e os sons que rodeiam aquele que fala. O poema evoca uma gênese acústica: címbalo, aulido... Não só esse poema como muitos outros poemas de *Três rostos* parecem estar fundados com base nos sons. Há inúmeras “Vozes da terra” se quisermos falar com um dos poemas: os sons trazidos pelos ventos, o barulho do mar, sopros, grasnidos, gorgeios, latidos, uivos, cacarejos, zumbidos, rumores, aulidos... Todos esses sons

criam uma pequena biblioteca animal – um catálogo (em *Cenas vivas*, outro livro de Fiama, encontraremos um poema intitulado “Catálogo botânico da primavera”). O fim desse poema – “na madrugada galos principiem” – nos remete imediatamente a um poema de João Cabral de Melo Neto intitulado “Tecendo a manhã”. Neste poema, os galos juntos principiam / tecem uma nova manhã, um novo mundo.

TECENDO A MANHÃ

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpendo em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.
 (MELO NETO, 2001, p. 188)

Nesse poema de João Cabral de Melo Neto, dividido em duas pequenas partes e publicado em uma antologia organizada por Antonio Carlos Secchin, há um exercício de comunhão, de construção – uma espécie de tecer baseado no canto / grito dos galos. Não poderíamos deixar ainda de pensá-lo em diálogo com os poemas “Metafísica da malva” e “O podador” – há elementos entre esses três poemas que se distanciam, mas muitos que se aproximam. O que eu gostaria de enfatizar é que esses poemas resgatam uma ideia de construção poética que se dá pela via de uma comunidade. No poema “O podador”, se as folhagens (que aqui podemos ler como folhas / tecidos) são moldadas pelo podador até que elas se metamorfoseiem em uma imagem, a manhã, no poema de João Cabral, é moldada pelo canto dos galos: “para que a manhã, (...) se vá tecendo, entre todos os galos” (MELO NETO, 2001, p. 188). É a partir dessa construção que se torna possível, por exemplo, estabelecer um diálogo entre o poema de João Cabral de Melo Neto e os últimos versos do poema “Pássaros na varanda em Londres”: “Há um lugar portanto / onde o pão repartido concita / ora uma ora outra entre as aves. / E elas vêm e comunicam aí / do espírito e da forma” (BRANDÃO, 1989, 43). Trata-se de uma partilha entre os passáros, entre os poetas e também entre os leitores. Nesses últimos versos do poema

de Fiama Hasse Pais Brandão, não se trata apenas de um “pão que é repartido”, mas também de uma comunicação que se instaura a partir dessa partilha. É dessa forma que a manhã se vai tecendo, entre todas as aves e todos os poetas. Tanto Fiama Hasse Pais Brandão quanto João Cabral de Melo Neto utilizam o canto de pequenos animais para pensar a questão de uma comunidade poética.

Água significa ave

as mãos derrubam arestas
a palavra principia

Nota V. Recupero uma das minhas primeiras notas escritas sobre Fiama Hasse Pais Brandão: “há, em *Três rostos*, uma espécie de endereçamento. Esse endereçamento constitui uma comunidade de vozes que escutam, escrevem e reescrevem”. Para finalizar este texto, eu gostaria de resgatar um último poema de *Três rostos* que me parece dialogar com estas notas. O poema “Sunt lacrimae rerum”, que faz parte da primeira seção do livro, recupera com o seu título um verso da *Eneida*, de Virgílio, que poderíamos traduzir literalmente como “existem as lágrimas das coisas”.

SUNT LACRIMAE RERUM

Penélope entregou-se ao símbolo do tecer
depois de amada por Odysseus. O tear
podia dar-lhe infinitas representações.

Porém eu vejo os objectos simples.
A catedral magnânima. Teatros
com as almas cénicas próximas e longínquas.

A casa preenchida pela estranha e alheia
penumbra. Salas de música com inúmeras
cabeças visíveis mas inatentas às lágrimas
(BRANDÃO, 1989, p. 46)

Esse poema traz a imagem de Penélope. “Penélope entregou-se ao símbolo do tecer” (BRANDÃO, 1989, p. 46), “O tear /podia dar-lhe infinitas representações” (BRANDÃO, 1989, p. 46). Fiama parece entrecruzar, em um exercício de leitura poética, Homero e Virgílio. Essa personagem, que reaparece no poema de Fiama e tece uma vasta teia / tecido, não deixa de criar, promover um som no meio de uma “casa preenchida pela estranha e alheia penumbra” (BRANDÃO, 1989, p. 46). Penélope, na *Odisseia*, tece para esquecer Ulisses, mas desfaz a tessitura para preservar a sua memória. Penélope rasga / desfaz o tecido, mas sabe que será preciso costurá-lo novamente. Penélope tece para esquecer, destrói para preservar. Vai ser a

partir de um endereçamento aos seus jovens pretendentes e da construção e reconstrução de um pequeno túmulo de palavras “escritas e copiadas, tecidas” e endereçadas a Laertes que a cena vai se instaurar – Penélope / Poeta / Fiama: todo poema não se constitui, segundo Jacques Derrida, como um gesto de envio? No poema de Fiama, as lágrimas se tornam esse gesto de envio: um canto silencioso destinado a outros poetas. A partir desse poema é possível pensar a construção de três rostos: o de Homero, o de Virgílio e o de Fiama – Grécia, Roma e Portugal metamorfoseados em um mesmo poema. Todos esses elementos me parecem construir uma comunidade baseada no diálogo entre os poemas que outros poetas escreveram e dos quais Fiama se alimenta, como outros poetas farão com os seus poemas. A política está inscrita nos interstícios do poema.

Referências:

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Três rostos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Introdução de Antônio Soares Amora. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gênero e o gênio*. Tradução do francês de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. I.

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. 8ª edição. São Paulo: Global, 2001.

Metamorfoses, nº 6. Revista de Literatura. Rio de Janeiro/ Lisboa: Caminho, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. “A República dos poetas”. In: *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução do francês de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Lápide e versão: o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão: ensaios seguidos de Memorial da Pedra: antologia poética*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.