

Uma tília que vai de Goethe a Fiama Hasse Pais Brandão: natureza e intertextualidade

A Linden Tree That Goes From Goethe to Fiama
Hasse Pais Brandão: Nature And Intertextuality

Gabriel Guimarães Barbosa¹ 

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Email: briel.nl@gmail.com

RESUMO

A partir do flagrante exercício intertextual realizado pela poética da portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão, o artigo busca se aprofundar no diálogo estabelecido pela autora com a poética de Johan Wolfgang von Goethe, em especial com o segundo Fausto. O diálogo é estabelecido a partir da imagem da tília, árvore de muitas significações tanto na obra do alemão quanto na da portuguesa. Nesse sentido, buscamos apresentar como Fiama aproxima as suas tílias das de Goethe, realizando, nesse processo, um diálogo também com as temáticas da natureza e da intertextualidade.

Palavras-chave

Fiama Hasse Pais Brandão; Goethe; intertextualidade; poesia e natureza;
Fausto de Goethe.

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editores Associados

Marlon Barbosa
Paulo Braz
Rafaela Cardeal

Recebido: 10/04/2025

Aceito: 12/04/2025

Como citar:

BARBOSA, Gabriel Guimarães. Uma tília que vai de Goethe a Fiama Hasse Pais Brandão: natureza e intertextualidade. *Revista Diadorim*, v.27, n.1, e67880, 2025. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n1a67880>

ABSTRACT

Based on the blatant intertextual exercise carried out by the poetics of the Portuguese author Fiama Hasse Pais Brandão, this article seeks to delve deeper into the dialogue established by the author with the poetry of Johan Wolfgang von Goethe, especially with the second Faust.



The dialogue is established based on the image of the linden tree, a tree with many meanings in both the German and Portuguese works. In this sense, we seek to show how Fiama brings her linden trees closer to those of Goethe, establishing, in this process, a dialogue with the themes of nature and intertextuality.

Keywords

Fiama Hasse Pais Brandão; Goethe; intertextuality; poetry and nature; Goethe's Faust.

Muitas são as formas com que o texto de Fiama Hasse Pais Brandão se entrelaça com outros. Na sua poética, o movimento da escrita e da leitura estão profundamente tensionados, como já demonstrado fartamente pela crítica. Nossa objetivo, com este texto, com isto considerado, é traçar uma interpretação crítica que explore o diálogo estabelecido através da tília com o alemão Johann Wolfgang van Goethe. Nessa interação, a poeta institui uma conversa em que a imagem da tília oferece importantes formulações sobre o exercício da intertextualidade; opera ela própria uma leitura interpretativa do texto goetheano; cita a imagem da tília para se debruçar sobre o fazer poético e reformula a tradição tanto a partir da releitura formal quanto temática, apresentando, contudo, uma dicção própria enraizada na tradição.

Em textos basílares para o estudo de Fiama Hasse Pais Brandão (2017), no seu livro *Lápide & versão – Ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão*,¹ o autor afirma diversas vezes a importância do tensionamento entre escrita e leitura no texto “epigráfico” de Fiama Hasse Pais Brandão. Não só formula uma conceituação crítica que dê conta da intertextualidade em Fiama, como o faz a partir dos próprios versos da autora de “O texto de joan zorro”. Além disso, dá a ver exemplarmente uma leitura crítica ela própria que é intertextual, capaz de entrelaçar lado a lado também como gesto de homenagem diferentes textos, dicções e leituras através da história.

Silveira considera, portanto, que o texto de Fiama é um texto epigráfico. No seu gesto de escrita, a homenagem e o amor aos livros se tecem com espantosa universalidade e uma biblioteca e uma comunidade de textos se escrevem nas lápides e nas versões. Segundo Silveira, o texto de Fiama avança ao futuro a partir de um atento olhar ao passado:

O progresso dos textos está na troca mútua entre as práticas de escrita e de leitura e é, portanto, uma citação em estrutura tensa, a um só tempo, regressiva, já que implica a leitura lenta das fontes de inscrição — a lápide — e progressiva, visto que impulsiona as correntes mutáveis da grafia — a escrita (Silveira, 2006, p. 137).

¹ Este “livro verde” reúne ensaios e entrevista, mas também traz a única publicação de Fiama em solo brasileiro: a “Antologia da pedra” é o primeiro contato de muitos brasileiros à poética de Fiama, sendo também o caso deste pesquisador.

Não só o autor teoriza sobre a questão do progresso dos textos, como oferece ao leitor uma leitura ela própria originada desse tensionamento. No livro de Silveira, o texto de Fiama convive, a partir da mão do ensaísta, com outros textos, a partir de associações que lançam luz uma sobre a outra. Nesse sentido, homenageia o próprio texto de Fiama ao convocar Maria Gabriela Llansol, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Camões. Não é à toa que destacamos o pioneirismo dessa leitura, já que ela é exemplar: parte da leitura cerrada do texto poético de Fiama e empreende uma leitura que contemple, ela própria, os tensionamentos da intertextualidade guiando o diálogo a partir do que escuta atentamente da “sua poeta”.

Fiama Hasse Pais Brandão, como se sabe, era uma estudiosa da filologia germânica, tradutora do alemão, brechtiana e leitora e tradutora dos românticos e de Brecht. A sua relação com a literatura alemã, contudo, não é apenas a de leitora e tradutora, mas se apresenta tanto formal quanto tematicamente. Em sua poesia, são resgatadas citações, imagens e cenas, mas despontam citações como Hölderlin e Goethe. No segundo caso, daremos especial atenção às estratégias intertextuais realizadas por Fiama.

Goethe é citado nominalmente três vezes na *Obra breve* (Brandão, 2017), edição da poesia reunida da poeta portuguesa. Nas três vezes, o autor é alinhado no texto a referências à árvores, no caso, a tília e a bétula. O caso da tília é particular e servirá de ponto central da investigação intertextual proposta. A árvore é trabalhada, no texto de Goethe, a partir de diferentes significações e em diferentes obras, como a ovidiana. Aparece de formas também diversas na obra de Fiama, embora a própria poeta direcione as suas significações ao alemão da Tempestade e ímpeto.

O que pretendemos aqui é observar as convocações realizadas pelo texto de Fiama, para daí adentrarmos em uma breve investigação da tília em Goethe, apoiados por pesquisadores e leitores do alemão. Isso se justifica porque no exercício realizado por Fiama está em jogo não apenas a convocação das imagens goetheanas,² mas também sua ressignificação, já que a poeta parece absorver também crítica e ensaisticamente as questões levantadas por Goethe e opera, numa fissura do verso, um outro significado.

Nos atendo às citações em que Goethe é associado à tília, a primeira é em “Canto dos insectos”, de *Cantos do canto*. No poema, a poeta observa alguns elementos da natureza que convivem em sua varanda e estabelece relações que vão dos átomos aos astros em rotação a partir do voo do besouro, do movimento do gato e da tília plantada “em nome de Wolfgang Goethe”. Nesse caso, a tília foi plantada em nome do alemão, o que congrega uma possível tília real plantada por Fiama, mas também um sentido mais conotativo, de uma imagem poética dedicada a um poeta passado, como um gesto de homenagem. As duas formas nos parecem ser indistinguíveis.

² Optamos pelo uso da grafia ao modo de Fiama ao invés do “goethiana” comum ao português brasileiro.

Na outra citação, embora anterior em termos de datas, também vincula a tília a Goethe, desta vez com o uso da palavra “goetheana”. Trata-se de “Jardim de mármore”, pequeno poema, mas de importância relevante no contexto de investigação da intertextualidade em Fiama:

Transcrever a figura inesperada
como providencial. Depois da porta
aproxima-se a imagem. O halo do anjo

espelhado no mármore. Talvez uma
árvore exterior tivesse sido premonitória.
De novo a tília goetheana (Brandão, 2017, p. 446).

Poema que põe em questão as imagens, carrega um tom enigmático muito comum aos pequenos poemas de Fiama. O que pretendemos destacar, contudo, é como as árvores figuram enquanto representações da imagem e que carregam consigo significações vinculadas à tradição literária, também representada no mármore. O verso “De novo a tília goetheana”, embora mantenha o tom enigmático do poema, carrega consigo alguns procedimentos: trata-se de estrutura anafórica que se liga não apenas ao dito anteriormente no poema, mas ao passado de modo geral, traçando uma continuidade temporal expressa na retórica formal da construção da obra. É como se aparecesse “de novo” uma imagem antiga da obra da Fiama, construindo uma continuidade entre as imagens da poeta. Isso não deixa, contudo, de trazer também uma espécie de continuidade discursiva entre as eras e entre diferentes textos, em que a tília goetheana novamente aparece, já que apareceu em outros textos e outras releituras para além da obra de Fiama.

Essa complexidade também se revela no adjetivo “goetheana”. Essa construção admite que há uma tília vinculada à Goethe, mas também torna o próprio texto de Goethe como pertencente à tradição, com uma atmosfera própria que parte do nome do autor, mas alcança uma espécie de autonomia significativa capaz de se vincular à tília como adjetivo. O adjetivo “goetheano”, assim como “camoniano”, vincula os postulados poéticos do autor à imagem, carrega as suas significações, seus métodos, sua história. Além disso, também congrega as leituras realizadas pelo outro, afinal é preciso que o outro reconheça o que torna uma coisa goetheana ou não.

Nesse sentido, é preciso frisar que toda essa convocação ocorre a partir dos recursos formais da poesia. A dedicatória, contudo, da tília plantada “em nome” de Goethe nos impele a uma investigação maior da própria tília na Fiama.

Trata-se de uma árvore citada doze vezes na *Obra breve* (Brandão, 2017), principalmente em “Canto dos insectos”, mas há menções à planta desde *(Este) rosto*, no poema “Texto a tempestade”. O poema é dedicado à tempestade, o que deixa a ver, mesmo que muito sugestivamente, uma menção fugidia à *Sturm und drang*. Nesse caso, não parece haver uma árvore referencial direta, diferente das menções de *Cantos do canto* e *Cenas vivas*.

A segunda menção é a da “tília goetheana”, e as outras todas são feitas em *Cantos do canto* e *Cenas vivas*, os dois últimos livros na autora. Nesses poemas, a poeta vincula mais diretamente a tília do poema a uma tília de fato plantada no seu jardim e cuidada por Fiama. Isso não retira o fato de ser também uma imagem da tília construída poeticamente, e, portanto, convocadora de sentidos, inclusive marcadamente pela poeta: a tília foi planta em nome de Goethe.

Isso nos leva, principalmente, para uma breve investigação sobre a tília em Goethe, para depois podermos nos ater à significação da árvore na obra de Fiama enquanto índice de construção intertextual. Nessa investigação, chegamos à conclusão de que há pelo menos duas tílias na obra do alemão: a tília de Werther e a tília do Fausto. No sentido de abranger ao máximo as mobilizações temáticas e mesmo teóricas levantadas por Fiama, vamos ver as duas, mas com enfoque na tília do *Fausto*, já que ela própria tece uma relação com as *Metamorfoses* de Ovídio.

No caso dos *Sofrimentos do jovem Werther*, sabemos que as diferentes árvores presentes no livro carregam muitas significações bem ao estilo do pré-romantismo, trabalhando enquanto simbologias que revelam mais das personagens em questão. Após seu suicídio, o jovem Werther é enterrado embaixo das tílias, as suas árvores amadas e frondosas. Aqui, as tílias carregam significações simbólicas compartilhadas pela cultura germânica, em que as tílias representam relações com magia, além de ligação com casamentos.

No Livro VIII das *Metamorfoses* de Ovídio, é relatado o mito de Filêmon e Báucis. Lelége “prudente pelo espírito e pela idade” (Ovídio, 2021, p. 457) relata a seus companheiros um acontecido na região da Frígia, após ter visto um carvalho contíguo a uma tília. Ali, Júpiter e Mercúrio, “debaixo de aparência humana” (Ovídio, 2021, p. 457), buscam abrigo, mas nas mil portas em que batem, mil portas se fecham. A exceção é a cabana “coberta de palha e/ e do junco das ribeiras” do casal ancião Filêmon e Báucis que, unidos desde a juventude, residem naquele território com simplicidade e sem exercer o senhorio convencional da terra. Eles recebem os deuses disfarçados, compartilham do seu alimento e oferecem água para os pés dos viajantes. A simplicidade do casal é evidenciada do mesmo modo que sua hospitalidade.

Zeus, enfim, revela-se enquanto ser divino e anuncia o castigo aos vizinhos de Filêmon e Báucis que se recusaram a receber os viajantes, submergindo toda a região em “um pântano/ que só a sua casa se sustinha” (Ovídio, 2021, p. 461).

Enquanto o casal lamenta a sorte dos seus vizinhos, sua casa severte em um templo:
“os esteios viram colunas/ o colmo vai-se tornando amarelo, o teto parece de ouro/
cinzeladas as portas, e o chão coberto a mármore” (Ovídio, 2021, p. 461).

Os sacerdotes do novo templo são Filêmon e Báucis, e o homem faz um último pedido: “E, uma vez que vivemos a vida harmoniosamente,/ que a mesma hora nos leve a ambos e que eu nunca veja/ a tumba da minha mulher, nem ela me enterre a mim”. (Ovídio, 2021, p. 463). Na hora de sua morte, os dois metamorfoseiam-se. Ele em um carvalho e ela em uma tíbia: “quando Báucis vê Filêmon cobrir-se de folhas,/ e o velho Filêmon vê as folhas a cobrirem Báucis” (Ovídio, 2021, p. 463).

O mito ovidiano, embora Goethe tenha afirmado não se tratar da inspiração ao casal presente no segundo Fausto, contudo, contribui na significação ético-estética das tílias goetheanas. Ressaltamos, aqui, a noção de hospitalidade, a vivência harmoniosa com a natureza, seu modo de vida enraizado no território e alheio a uma ideia comum de progresso e produção econômica.

Já no que tange a poética de Fiama, ressaltamos uma proximidade relacionada ao renascimento como planta como eternização de um modo de vida amoroso em relação à natureza, que se conectará adiante com o todo da aproximação que aqui traçamos.

Embora não seja o foco deste trabalho traçar uma leitura mais aprofundada do *Fausto*, de Goethe, é preciso que se faça uma breve paráfrase da tragédia no sentido de alertar o leitor pouco afeito à obra, além de extrair, com o auxílio de leitura crítica especializada, as significações que vamos mobilizar em nossa leitura a respeito da formulação ético-estética da “dupla noite das tílias”. Nesse sentido, um breve panorama, com enfoque no quinto ato da Segunda Parte, se faz necessário, por mais que desviemos um pouco o foco.

A Segunda Parte da tragédia, escrita ao longo de boa parte da vida madura do poeta, do Fausto opera uma significante alteração nos sentidos da obra. A busca pelo infinito e ilimitado caracterizada na primeira parte da obra dá lugar a um Fausto que realiza transformações na história material a partir da magia mefistofélica, começando pela criação do papel moeda, no primeiro ato, passando pelo vencimento da uma guerra civil contra o Imperador, recebendo assim a região costeira para colonizar, o empreendimento mercantil mefistofélico, a extração de minérios e riquezas em gigantescas máquinas e, por fim, a colonização da região costeira baseada em um empreendimento hidráulico de dragagem do mar e alteração dos modos de vida tradicionais e construção de diques, belvederes e construções. Centrada no quinto ato, a “tragédia da colonização”, que dá desfecho à vida terrena de Fausto, começa justamente com o conjunto dramático centrado no casal Filêmon e Báucis.

Vencida a guerra civil com a ajuda de Mefistófeles e sua “turba alegórica”, figuras espetrais e fantasmáticas que vão construindo as alegorias da obra, e estando em plena potência a máquina imperial da colonização fáustica, o empreendimento colonizador, que altera completamente a natureza e draga toda a água marítima, esbarra no casal de idosos, que planeja manter-se com seu modo de vida tradicional e vivência harmoniosa com a natureza.

Na primeira cena do quinto ato, intitulada “Região aberta”, nome que menciona a localidade de vida tradicional a ser colonizada por Fausto e Mefisto, se centra nas três personagens que mais adiante serão dizimadas pelo projeto fáustico. Além de Filêmon e Báucis, abre a cena um misterioso Peregrino que reconhece as tílias do quintal. Ele se lembra ter naufragado ali há muitos anos e ter sido recebido por aquele mesmo casal e pelas mesmas árvores:

São as velhas tílias, sim,
No esplendor da anciã ramagem.
Torno a achá-las, pois, no fim
De anos de peregrinagem!
Sim, é a casa, é este o lugar
[...]
O bom par que, com desvelo,
Me acolhera eu ver quisera,
Mas, hoje ainda hei de revê-lo?
Tão idoso então já era! (Goethe, 2007, p. 897).

O Peregrino, então mais uma vez é recebido pelo casal e sua propriedade: uma cabana, uma capela e um par de tílias. O visitante se impressiona com a transformação do local e silencia pelo resto da cena. Báucis e Filêmon deixam ver, nas suas falas, o processo de transformação total da paisagem e da natureza. Báucis diz:

Não me deixa ainda hoje em paz
Já que em toda aquela empresa
certo que nada me apraz
[...]
Golpes sob o sol ressoavam,
Mas em vão; em noite fria
Mil luzinhas enxameavam
Diques vias no outro dia
Carne humana ao luar sangrava

[...]

Ímpio ele é, nossa cabana
E agro, teima em cobiça-los;
Da riqueza ele se ufana,
trata-nos como vassalos (Goethe, 2007, p.904-5).

A fala de Báucis destaca que o meio que Fausto exerce a colonização é caracterizado pela exploração do trabalho e exploração da natureza, além de ressaltar que o empreendimento cobiça também submeter os modos de vida antigos em nome da produção industrial da riqueza, em que as “mil luzinhas” acentuam a vinculação com a máquina a vapor e com a revolução industrial.

Ao fim da cena, o casal se retira junto ao Peregrino, em permanente estado de silêncio após ver o império fáustico a tomar a sua velha pousada, para ver um “último” pôr-do-sol: “Vamos do alto da capela/ Do sol poente ver o adeus;/ Soar o sino em paz singela/ E nos fiar no eterno Deus!” (Goethe, 2007, p. 905). Essa última ação desencadeia o conjunto dramático seguinte, em que o sino da capela do casal perturba o colonizador no palácio imperial, em que mais uma camada da formulação significativa das tílias vai se aplicando à obra.

A cena seguinte tem como figuras centrais o vigia Linceu. Esse personagem, construído a partir da sua capacidade de visão, Linceu de olhos de lince, desempenha, segundo Mazzari, importante função na estruturação ético-estética da destruição da natureza, já que seus olhos, que antes observavam a beleza da natureza, são também muito bons para ver a destruição ígnea que será aplicada à “Região aberta” e aos viventes e seu visitante, bem como as duas escuras tílias. Após isso, assim como o Peregrino, Linceu se cala permanentemente, em um jogo de espelhamentos e correspondências que estruturaram a obra.

Do palácio imperial, Fausto é perturbado pelo sino do casal:

De novo! Esse tilim maldito!
Qual tiro pérfido ressoa;
Meu reino à vista é infinito,
Por detrás, só desgosto ecoa;
Maldoso, fere e me espezinha:
Meu alto império é uma ilusão;
A arca das tílias, a igrejinha,
o colmo pardo, meus não são.

E se eu quisesse lá folgar,
Traz a sombra alheia tédio em si,
Aflige a mente, aflige o olhar;
Oh! Visse-me eu longe daqui (Goethe, 2007, p. 911).

Enquanto Mefistófeles opera o projeto de navegação e comércio do colonizador (“Comércio, piratagem, guerra,/ Trindade inseparável são” (Goethe, 2007, p. 915), com seus capangas, a “turba alegórica”, a presença do casal ancião, seus modos de vida e sua resistência ao exôdo forçado proposto pelo imperador se impõem enquanto um entrave das transformações aplicadas. Mais que isso, a insubmissão do casal e a teimosia das tílias é um aviltamento da sua própria condição de colonizador: “A resistência, a teimosia,/ O esplendor todo me atrofia,/ E é só com ira e a muito custo/ Que me conservo ainda justo” (Goethe, 2007, p. 925). Mefisto, contudo, e aqui o braço direito do colonizador, questiona: “Que cerimônia, ora! E até quando?/ Pois não estás colonizando?” (Goethe, 2007, p. 925).

Consolidado o modo de vida tradicional enquanto impedimento específico do empreendimento do progresso, Fausto autoriza que Mefistófeles e a turba alegórica retirem o casal da região aberta, levando-os para longe do canteiro de obras do seu regime. O que se segue é a cena “Noite profunda”, em que, fora do palco, se dá a dizimação do casal, do Peregrino, da capela, da cabana e das duas tílias. Linceu, de excelente visão, é quem vê, da torre de vigia, o fogo e as explosões, e canta uma última canção antes de se calar profundamente. O papel que o vigia desempenha não é apenas a dos olhos e das descrições visuais do massacre, mas também fala das belezas que antes via, e por tantos séculos, em contraste com o que se destruiu. Lamentando ter a vista tão boa, preferindo não ver o massacre da imposição do próprio projeto a que serve de vigia, Linceu diz, no início de sua fala: “Assim vejo em tudo/ beleza sem fim,/ e, como me agrada,/ agrado-me a mim./ Felizes meus olhos,/ O que heis percebido,/ Lá seja o que for,/ Tão belo tem sido!”. O ritmo da fala se alterna quando Linceu começa a narrar o massacre e a carbonização espetacular da destruição: “Olhos meus, ah! Que estais vendo!/ Por que tenho tal visão!” (Goethe, 2007, p. 932-5). Faz uma longa pausada, marcada textualmente, e retorna com um último canto, derradeiro: “O que a vista deliciava/ Com os séculos se foi”.

Na sequência, Fausto exclama:
Do alto ouço um canto lamuriento.
Cumpriu-se a ordem; choro vão!
Geme o guarda; eu também lamento
No íntimo a irrefletida ação.

Mas que das tílias só subsista
Tronco semicarbonizado,
Para uma ilimitada vista,
Ergue-se um belveder, ao lado (Goethe, 2007, p. 935).

Mefisto e seus capangas justificam a ação de forma sarcástica (“Perdão! Por bem não o arranjamos”), sugerindo ter sido o massacre culpa dos presentes, o que causa a comoção do colonizador, que queria apenas que os idosos fossem removidos da região aberta. Aqui se acentua uma desequilíbrio crescente entre as intenções humanistas de Fausto e a realidade do seu projeto, e Mefistófeles se aproxima de uma concepção totalitária do progresso, como sugere o coro: “O velho brado repercuta:/ Rende obediência à força bruta!/ E se lhe obstares a investida,/ Arrisca o teto, os bens e a vida” (Goethe, 2007, p. 941).

Em “A dupla noite das tílias”, a partir de uma espantosa revisitação crítica do segundo Fausto pela vida da estética da recepção, Marcus Vinicius Mazzari ensaia uma leitura da tragédia da colonização que tensiona as categorias da história e da natureza, defendendo haver, no velho Goethe, uma formulação ético-estética que mobiliza um questionamento profundo das relações entre as duas categorias mobilizadas.

As tílias goetheanas e a sua queima, segundo Mazzari, convocam noções inegociáveis, e a investigação da fortuna crítica do ensaísta corrobora com isso, e apresentam uma visão de história e natureza que se utiliza de fórmulas ético-estéticas na construção da sua significação. Por fórmulas ético-estéticas, expressão do Goethe cientista, o ensaísta considera um tipo de construção poética que vai para além da tão famosa dicotomia entre símbolo e alegoria. Para além desse tensionamento, o que se apresenta, principalmente em relação ao caso de Filêmon e Báucis, é uma construção caracterizada por um conjunto de correspondências, espelhamentos e afastamentos que se utilizam tanto de procedimentos simbólicos, caracterizados pela consolidação de uma ideia, quanto alegóricos, calcados em uma rede imagética. Nessas formulações, o texto abre-se em potencialidades significativas vinculadas intimamente com a história, especialmente com as transformações vividas pelo poeta, e podem oferecer uma postura frente à destruição da natureza e uma concepção de progresso crítica e que antecipa, espantosamente, muito do que se vê hoje em relação à natureza.

Citamos Mazzari:

As tílias goethianas, além de simbolizar o “duradouro” e a tradição, encarnam igualmente um atributo de beleza no mundo idílico que a empresa colonizadora de Fausto “varrerá do mapa”; mas o episódio de sua destruição tem por contexto geral o gigantesco canteiro de obras que engolfa toda a região costeira, atingindo não apenas árvores, mas também dunas, praias, fauna, flora

(conforme despontam em síntese lírica na canção com que Linceu se despede desse mundo) assim como as pessoas improdutivas na nova ordem social e econômica. Com as tílias destroem-se a harmonia e a relação de equilíbrio que Linceu enxergava na natureza prística da região aberta e que Fausto, após ter criado plano após plano na mente pretende substituir por uma paisagem inteiramente forjada pela técnica. A pretensão de domínio irrestrito sobre a natureza não pode absolutamente tolerar — “Aflige a mente, aflige o olhar” (v. 11.161) — a ancestral esfera de vida de Filêmon e Báucis (Mazzari, 2019, p. 24-5).

O ensaio de Mazzari salienta o segundo Fausto enquanto uma tragédia do século XIX, e o velho poeta parece ensaiar e antecipar a intensificação do processo de colonização europeia do século XIX, além das condições de trabalho e do próprio totalitarismo. Paul Celan e Schweitzer, além de Adorno, vêm, na postura histórica mefistofélica uma prefiguração do nazismo — fazer a leitura do século XIX.

Mas, para além dos índices que se ligam à história do século XIX e XX, Mazzari defende a atualidade das formulações goetheanas. É impossível que não ressoem, na história de Filêmon e Báucis, os “refugiados do clima” do antropoceno, os removidos em função de grandes obras, as diversas árvores dizimadas em prol de um projeto econômico. Essa atualização, permitida e almejada pelo poeta, retoma a atualidade do clássico, não só revela a atualidade e relevância do poeta como da poesia, já que é a partir de formulações poéticas que é realizado um contraponto complexamente estruturado à destruição da natureza.

Nesse sentido, entender que o tensionamento entre história e natureza se dá através do exercício poético se relaciona diretamente com os procedimentos realizados por Fiama. A partir de uma leitura que identifica os diversos espelhamentos e correspondências simbólicas e alegóricas da obra, é possível afirmar que é o estilo e a construção da poesia de uma “natureza vivificada pela linguagem” (Mazzari, 2019, p. 220). A rigorosa construção estilística e formal do drama e dos seus elementos são

recursos pelos quais Goethe faz a natureza exprimir a história de sua própria criação, buscando restituir-lhe a condição prística que, na esfera da grande liturgia amorosa que imanta toda a cena final, abre a possibilidade da “reconciliação do natural” subtraindo a existência degradada ao próprio processo de degenerescência (Mazzari, 2019, p. 222).

O que Goethe formula aqui é uma imagética que parece congregar muitos dos aspectos que destacamos sobre a poética de Fiama Hasse Pais Brandão em relação à natureza. Trata-se de uma formulação ético-estética que parte de um olhar atento e

amoroso à natureza, desejoso de uma vivência mais harmoniosa com o todo e com os viventes e que vê no progresso exacerbado do sistema econômico vigente um modo de vida que destrói a natureza, e cabe relembrarmos “O bucolismo deixará de ser um canto”. Mas, principalmente utiliza uma imagem de árvore para construir relações intertextuais e intratextuais.

Quando Fiama retoma a tília goetheana ela o faz inscrevendo a sua tília nessa tradição da poetização da tília que vai pelo menos de Ovídio a Goethe. Nessa tradição, uma questão sobre a própria poesia e sua relação com o pensamento e com a natureza se desvelam tanto no poeta convocado quanto na poeta que estabelece no diálogo. Essa tília, plantada através da enxertia textual, congrega toda a história da sua poetização. Vejamos o poema “Nunca aquela tília foi esquecida”, o décimo nono da primeira seção de *Cenas vias*, “Elegíacos”:

Nunca aquela tília foi esquecida
na história da poesia europeia.

Poetas disseram o seu nome
decerto depois de a olharem longamente.

Fora da janela, a tília está
entre a vida e a morte.

Ao primeiro olhar, parece exangue.
Depois, quando a olho com mágoa,
vejo mínimos rebentos, aqui e além.

O tronco jovem apoia-se numa cana,
e qualquer aragem balouça-o.

Terá ela, um dia, a grande copa aromática
que os poetas recordam e amam? (Brandão, 2017, p. 617).

Vamos nos deter brevemente no poema para mobilizarmos as questões que importam a este texto, embora de primeira leitura muitas categorias já trabalhadas reaparecem, já que tratamos de uma poética profundamente coesa em suas estruturações. De início, cabe destacar que existe uma aproximação textualmente marcada entre a tília plantada no jardim da poeta e a poética goetheana, tanto no verso “De novo a tília goetheana” quanto na tília plantada “em nome de Wolfgang Goethe”. Contudo, separando brevemente o poema dessa contextualização que realizamos anteriormente, a tília do décimo nono poema de *Cenas vivas* se estrutura ela própria a partir de elementos textuais que dinamizam a sua significação.

Existem pelo menos duas tílias. Uma marcada pelo dêitico “aquelá”, e remonta diretamente à história da poesia e a história da poetização das tílias em geral; outra marcada pelo determinante “a tília”, que também se espacializa por estar “fora da janela” e submetida ao olhar da poeta em diferentes durações “ao primeiro olhar” e “depois”. A tília do jardim, contudo, se conecta com as tílias da poesia ao final do poema, em uma promessa de uma futura copa como aquelas que, supostamente, inspiraram o amor e a escrita dos poetas.

A tília da história da poesia europeia, que se insere na dinâmica da escrita enquanto a criação de uma imagem entre a vida e a morte, chega até a poeta através da sua repetição e da sua fixação na “memória da poesia”, para retomar construção de Fiama no “Catálogo botânico”. A tília não foi jamais esquecida por ser dita pelos poetas, por ser poetizada ao longo da corrente de vozes da poesia, que fazem a árvore renascer a cada nova escrita. Nesse sentido, quando Fiama vincula a imagem da tília à história, passado recuperado pelo dizer, ela na verdade também repete o nome da tília e também reforça a sua fixação na corrente da memória. Ela se insere na história da poesia europeia já que ela também poetiza a tília, também diz o seu nome depois de a observar longamente.

O ato de observar longamente a tília para daí lembrar dela e contribuir, através da escrita, da sua eternização na história carrega consigo significações importantes. Trata-se de uma ação desenrolada no tempo: observar longamente a tília requer não apenas atenção, como tempo, o que, mais uma vez, se conecta com o “Catálogo botânico”. Fiama, aqui, condiciona a poetização que eterniza a planta ao olhar, mas aqui um olhar camoniano relativo ao experienciar. O uso do “decerto”, contudo, mantém o caráter de suposição e de teoria, mas fala principalmente do próprio fazer poético da poeta, já que pode se tratar de uma projeção do seu método ao outros. Se ela faz assim, decerto os outros também o fizeram.

Após esse momento, a poeta dirige-se mais diretamente à sua tília plantada no seu jardim:

Fora da janela, a tília está
entre a vida e a morte.
Ao primeiro olhar, parece exangue.
Depois, quando a olho com mágoa,
vejo mínimos rebentos, aqui e além (Brandão, 2017, p. 617).

É importante considerar que esta tília provavelmente já foi tema e motivo de poetização pelo menos no “Canto dos insectos”, arte poética fundamental de *Cantos de canto*. A tília, e aqui considerando que se trata da tília plantada pela poeta no seu jardim, também é citada em “Memorando para um lilás que foi transplantado e secou”,

de *Epístolas e memorandos*, no poema 19, de *Cenas vivas*, e em dois poemas de “As fábulas”: “Das lindenbaum” e “Madressilvas e tílias”, mas as menções não nos parecem de tanta importância para esta argumentação.

Voltando ao poema 19, o “fora da janela” localiza a tíbia mencionada ao ambiente doméstico, mais especificamente ao jardim. O lado externo e interno da casa e do jardim já foi fruto de investigação na nossa dissertação de mestrado, mas aqui cabe destacar que essa dinâmica de exterior e interior é significativa na obra da poeta. A tíbia, e aqui marcada pelo artigo definido, é dita como estando entre a vida e a morte. O que essa inscrição nos sugere de imediato, e aqui quando conectamos com o ofício de jardinagem muitas vezes referido pela poeta, que se trata de uma jardineira preocupada com uma planta que parece não reagir, exangue.

O olhar atribuído a esta tíbia, portanto, é avaliativo, já que ao fim a poeta revela ter a esperança, como qualquer jardineiro, de ver a copa da árvore futura e sentir o seu aroma. Contudo, inicialmente a poeta se preocupa com a continuidade da vida da árvore. Isso se intensifica duplamente no poema, na expressão “entre a vida e a morte”, cuja estruturação ainda falaremos mais e na aparência “exangue” da planta, ao primeiro olhar. “Depois”, o tempo normal marcado no olhar a planta revela que há rebentos “aqui e além”.

Essa revelação se conecta com o olhar “daquela” tíbia, afinal, assim como os poetas da história, foi preciso um olhar longo, disposto na passagem do tempo, para que se pudesse perceber a vida brotando da planta. Se naquela tíbia, a sua sobrevida se dá pelo olhar longo dos poetas, na tíbia de Fiama o mesmo acontece no poema, mas construído poeticamente a partir do tempo do poema, marcado textualmente em uma estrutura gradativa.

Como já vimos, trata-se de um procedimento fundamental para a poética de Fiama, mesmo em poemas sem uma marcação rítmica regular. As marcações graduativas se espelham na concepção de Fiama de tempo e construção da história pela memória cultural, como já salientou Jorge Fernandes da Silveira. Nesse sentido, o que é visto pelo olho da poeta a partir da janela, e aqui corremos o risco de cair na obviedade de afirmar que se trata do ponto de conexão entre o exterior e o interior, é uma planta que se conecta a uma história da poetização das plantas, portanto se confunde com a própria poética de Fiama. Para dizer melhor, a tíbia do jardim, plantada em nome da poesia, funciona também como uma afirmação da própria poética brandoniana, já que avança para o futuro a partir de um modo de poetizar que se insere numa tradição, mas que traz rebentos novos. A preocupação real com a planta em específico se confunde com uma preocupação da continuidade da sua própria poética, ciente da história, mas desejosa de uma inspiração “futura”, como o final do poema salienta. Retomemos o fim do poema no sentido de tentar traçar um aprofundamento dessa ideia:

O tronco jovem apoia-se numa cana,
e qualquer aragem balouça-o.
Terá ela, um dia, a grande copa aromática
que os poetas recordam e amam? (Brandão, 2017, p. 617).

O tronco jovem, ou seja, uma estrutura ainda duvidosa, que necessita de um apoio em sua sustentação, e aqui já realizada a conexão com uma ideia de poetização da tília, fala de uma dicção, de uma imagem de tília que ainda precisa se estabelecer em sua estrutura. Sua fragilidade “entre a vida e a morte” levanta a interrogação final do poema: algum dia terá essa imagem de tília a reverberação no futuro, representada pela copa aromática? Ou melhor, terá a imagem poética de Fiama, seu texto e sua poesia, a capacidade de gerar, ela própria, tal copa? Exalar ela própria seus aromas novos? Ou ainda, terá a tília jovem a capacidade de um dia servir de inspiração como as que fizeram os poetas repetirem seu nome ao longo da história?

Diante de tantos questionamentos, e aqui muitos propositalmente não trazem respostas, o que importante aqui são os tensionamentos entre passado, futuro, história, memória e construção de uma genealogia literária a partir das plantas e de um modo de olhar atento à plantas. Retomando o “entre a vida e a morte”, as imagens de plantas, a imagem da tília em específico, também está entre a vida e a morte já que sua poetização é fruto de uma preocupação ético-estética com a natureza e com o modo de vivência no mundo. Já que a preocupação com o futuro se estampa na capacidade ou não da planta de gerar sua copa aromática diz também de um amor que faz recordar, como sugerem os versos finais do poema.

Nesse sentido, se inserir nessa tradição retoma, “aqui e além”, “entre a vida e a morte”, todas as tílias já cantadas mas há um desejo de se inserir nessa tradição a partir de uma rebentação nova, de uma copa guardada ao futuro, já que sabe que nela há formulações que questionam os modos de vida, que tensionam mito, história e economia, que oferecem aos seus leitores questionamentos fundamentais ainda hoje, como o velho Goethe ao sugerir que no mundo moderno e industrial não há espaço para as tílias e para uma harmonia entre a cultura e a natureza.

Fiama não esqueceu daquela tília, nem a de Ovídio, nem a de Werther e muito menos a carbonizada de Filêmon e Báucis, cujo sino perturba a noite do colonizador e do seu projeto industrial, e é por isso que ela repete o seu nome como os poetas da memória da poesia. O que se quer preservar, portanto, é mais que a natureza, já que é preciso estar “diante” dos canteiros”, é preciso olhar “longamente” a tília; mas a história da poetização da natureza enquanto uma formulação ético-estética, retomando Mazzari, uma fórmula em que os diferentes elementos da composição poético se espelham e se refratam simultaneamente.

Se no *Fausto* a destruição das tílias é uma fórmula ético-estética para a destruição da natureza, em Fiama encontramos ecos não só no aprofundamento da dimensão do amor à natureza, mas também a partir do modo de construir poeticamente essa dimensão. Uma leitura que atualize a sua construção no sentido de reverberar os atuais desastres naturais não incorre em anacronismo negativo, já que a própria construção poética que valoriza e complexifica a natureza já oferece um discurso que se aproxima das preocupações ecológicas atuais.

Se a intertextualidade em Fiama também é uma tentativa de fazer renascer, as suas tílias, embora ainda apoiadas em outras plantas, uma cana que a sustente, guardam essas memórias porque são dedicadas aos poetas e à poesia, mas mostram uma dedicação também com o futuro dessa tradição. No “Canto dos insectos”, poema já mencionado neste artigo, lemos:

Podia cantar as aves, mas os insectos
são um misto de aves, de astros e de átomos
que giram em órbita como as imagens de atlas
do Universo ou esquisitos de átomos.

As aves são as almas regressadas
ou que vêm da matéria para nós.

Este besouro zumbe junto ao tímpano
a voz com a qual o Amado me bafeja,
afasta-se e aproxima-se entre as tílias
que plantei em nome de Wolfgang Goethe
e hão-de dar a flor fonte do sono.

Por debaixo delas o gato semovente
mostra a harmonia da garra que lambeu
para lavar o filho, e reconhece-o
como se fossem gatos num só ser.

Rente ao solo pisam a matéria viva
que é a erva, a terra e os mil milhares
dos ovos que movem a Terra astro (Brandão, 2017, p. 555).

A tília, nesse poema, funciona em conjunto com outros dois elementos: o gato e o besouro. A poeta, sentada na varanda, observa os modos de relação do inseto, do mamífero e da planta e a sua aproximação e afastamento vão sendo considerados pela poeta, mas construídos poeticamente a partir de uma rede de relações que sintoniza as órbitas dos astros aos átomos. Pertencentes a esse “elo vivo”, para retomar o “Catálogo botânico da primavera”, os três elementos estabelecem as suas relações no campo da vida e no campo do poema:

Tudo aquilo que está a ser olhado
arruma-se no verso com a ordem
que coloca os seres em relação recíproca
provável mas de evidência falsa (Brandão, 2017, p. 556).

No oitavo poema de *Área branca*, lemos:

Foi uma árvore,
uma leve bétula, que ao comprimir-se
aderiu ao interior da sua palavra,
e mesmo que goethe tivesse sonhado
soltá-la e deixá-la adejar nas quintilhas,
já todos os côncavos no interior
das sílabas alemãs onde se abrigavam
nínhos, ramos em forma de forquilha
folhas revestidas de purpurina
e crianças fúnebres, desde jogos
ancestrais, tinham de tal modo sido
sombreados pelas palavras, que os versos,
quase solitários no universo,
formavam uma estranha Natureza contemporânea (Brandão, 2017,
p. 287).

Em mais um reiterado momento o problema da representação poética das plantas, fundamental na teoria da natureza de Fiama, encontra par na escrita formal de Goethe. A adesão total da natureza com a palavra, embora tema de uma pesquisa maior, aparece aqui enquanto um sonho de Goethe, uma vontade dos poetas nos seus versos e na sua versificação.

Conforme vão sendo compostos poeticamente, os três elementos de “Canto dos insectos” se unem, não sem uma construção formal que os inscreve no tempo da história natural (“canto os que vão procriar na terra/ fermentada e os que já pairam aqui/ desde que me senti tão familiar”) e na história da poesia como olhar atento à realidade (“o Tempo é demarcado pela medida/ do olhar que segue o sulco do insecto”). Uma das marcações temporais é o crepúsculo e o fim do dia, sentido pela poeta na varanda e cuja luminosidade permite a junção total do besouro, do gato e da tília:

Sentada no jardim vejo o crepúsculo
juntar o insecto, o gato e a tília,
e o que a Natureza une ante os meus olhos
nada o pode desunir na minha vida.

Canto o bater das asas mínimo no ar
como um sopro de aragem num rebento
ou o escaravelha que dobra o fio da erva
e nele dança na oscilação.

Estou aqui a amar e a contemplar
o esforço e a força de cada ser (Brandão, 2017, p. 556).

Nessa passagem, a incidência da luz altera a percepção da realidade já alterada por estar disposta numa composição poética. Essa união, contudo, é na imagética da cena, afinal, constrói-se aqui uma teia intricada de relações em que estão envolvidos, pelo menos, a poeta, o inseto, o gato, a tília e o poema. Nesse sentido, cantar os mínimos bateres de asa e os caminhos dos insetos dobrando a erva é também se inserir nessa relação a partir, principalmente, do amor e da contemplação.

Amar e contemplar a vida em seu “esforço e força” se relaciona com o modo de vida levado por Filêmon e Báucis na região aberta e na canção de Linceu: “Felizes meus olhos,/ O que heis percebido,/ Lá seja o que for,/ Tão belo tem sido!” (Goethe, 2007, p. 934). Ainda trazendo o paralelo com o poema “O bucolismo deixará de ser um canto”, se em Fiama a natureza é destruída pelos “homens insanos” ou, com Goethe, “Fausto & Mefistófeles S.A.”. Nesse projeto de modernidade que dizima a tradição e faz o bucolismo deixar de ser sentido, que faz as paisagens tornarem-se puro simulacro; em Goethe é também a ação da cultura que, embora não haja resposta certa, dizima a natureza e a cultura ao mesmo tempo: o casal, a capela e as tilias.

Por fim, sabendo que as aproximações entre Fiama e Goethe são muitas e estão longe de serem esgotadas neste exercício, proposto por Fiama, de enxergar as duas obras lado a lado, é importante salientar que é a tília o ponto de contato entre os textos.

A tília goetheana e a tília fiamiana se entrelaçam para além dos limites dos seus próprios textos e contextos, e mesmo nos afastamentos e na sua dicção própria, a poeta Fiama deseja ver a copa da sua tília a exalar os seus aromas.

Se o Peregrino reconhece imediatamente as tílias “no esplendor da anciã ramagem”, há um desejo implícito de que a tília fora da janela possa também ser reconhecível. A esse respeito, embora muito ainda se tenha a dizer, deixo também algumas palavras de Fiama em “A voz da rá”: “Se o sujeito é fitomórfico, nos poemas,/ sou cúmplice da minha mutação,/ melhor dito, sou de caduca folha/ em consciência. E nem assim,/ com tão longa paixão na Natureza,/ nenhum leitor, o único, o amado,/ me trouxe o louro e a coroa” (Brandão, 2017, p. 653).

Para finalizar essa aproximação, e como um estímulo a novas leituras que aproximem os dois autores, há uma última e indireta referência à tília na *Obra breve* (Brandão, 2017), a penúltima do livro. Nela, embora o poder de sugestão prevaleça, a referência elíptica a uma tela que retrata o poeta alemão, constrói uma espécie de Goethe a revisitá-lo, e não sem ser espectralmente, a poeta no fim da sua obra, quase que construindo uma paz antiga com o texto que tanto dialoga. De novo a tília goetheana:

«DAS LINDENBAUM»

De novo as minhas tílias
me fazem recebê-lo:
o que tocou o sino
e está parado na soleira
da porta de altas vidraças,
sacudindo a capa de lã
de poeta (às vezes) ambulante
do século XVIII,
de negro chapéu já visto,
botas moles e gastas, riscadas
pela poalha do branco caruncho
de todos os invernos (Brandão, 2017, p. 723).

Embora absolutamente sugerida, mas esfumaçada na própria sugestão, defendemos aqui ser essa figura que aparece “de novo” a ser recebida pela poeta e pelas tílias o poeta peregrino emudecido pela transformação da natureza do Fausto, que muitas leituras aproximam ao próprio velho Goethe. Aqui, mais uma vez, a possível conversa se dá a partir de um jogo de refrações e espelhamentos com o restante da obra.

O título em alemão reforça a palavra alemã para a tília, embora a alteração do gênero do artigo não nos pareça significante aqui. Cabe dizer que 43 poemas de *As fábulas* têm, nos seus títulos “Do”, “Dos”, “De”, “Da” e “Das”.³ Pela gramática alemã, a palavra “*lindenbaum*” é de gênero masculino, sendo acompanhada de artigo “Der”. Seguindo a lógica que predomina nos títulos de *As fábulas*, talvez a palavra “das” esteja em português, sendo um poema que fala das *lindenbaum*, das tílias. De qualquer forma, sendo Fiama tradutora do alemão, certamente há uma noção de jogo com a grafia “das lindenbaum” do título.

Trazer a menção à planta em alemão inscreve esse poema em uma dicção alemã, em que alguns espectros como Goethe surgem de imediato. O uso do “de novo”, que já aparece na tíbia goetheana, também reforçam o caráter repetitivo e circular dessa visita. O velho Pereigrino que já visitara Filêmon e Báucis, também já visitou o texto de Goethe e finalmente chega ao de Fiama. Isso, inclusive, repetiria uma expressão utilizada para se referir à tíbia goetheana, contribuindo para a unidade dessa significação.

A aproximação de Goethe com o Pereigrino adiciona mais uma camada no trabalho entre textos realizado por Fiama. Não só a autora retoma imagéticas e referências no sentido de estabelecer o diálogo, como esse estabelecimento opera, ele mesmo, uma leitura crítica algo interpretativa da obra, já que Fiama se aproxima de nomes como Simone Weill e Adorno, que alertam sobre essa aproximação.⁴ São dois autores que estabelecem relações entre a figura do Pereigrino e a de Goethe, como se no fim do *Fausto* o próprio Goethe se autorrepresentasse enquanto a figura que se cala perante a alteração industrial da natureza.

Além disso, assim como com o Pereigrino, são as tílias que fazem com que haja o gesto de hospitalidade e de “recebimento”, categorias muito fundamentais ao espírito de Filêmon e Báucis tanto em Ovídio quanto no *Fausto*. Mais um elemento se assoma: o sino da porteira, aquele que é tocado para anunciar a chegada, se espelha no sino da capela da região aberta, que tanto perturba os ouvidos do colonizador e apazigua o casal a se despedir do último pôr-do-sol. Considerando se tratar de um dos últimos poemas de Fiama, essa companhia em despedida e bem-chegeança ao mesmo tempo, soa de forma muito profunda.

³ Alguns exemplos: “Do mar”; “Dos pinhais”; “De uma rua citadina”; “Da radioterapia”; “Das lágrimas”.

⁴ Uma aproximação considerada, mas pouco comprovável, é a de que, para o leitor da poesia portuguesa, não é exatamente incomum a presença de uma figura misteriosa com importância significativa contraditória ao discurso geral da obra marcadamente identificado com o próprio autor. Falamos, obviamente, do Velho do Restelo camoniano.

O aspecto visual do poema, um tanto descriptivo no sentido de que vai descrevendo peça a peça as vestes do visitante, confirma a aproximação com Goethe, principalmente quando observamos uma tela representando o poeta, de 1786, de Johann Tischbein. Nela encontramos o motivo visual do poema, que tece profundas relações com a imagem, embora haja sobre ela, trazendo a referência visual no sentido de identificação, mas adicionando a sua própria imagética.



Figura 1 — *Goethe in der roemischen Campagna*, de Johann Tischbein, Roma, 1787.

Fonte: Tischbein (1787).

Figurando no centro da tela, sentado sobre as ruínas do império romano, nas suas expedições na Itália, o poeta veste uma capa de lã, um chapéu preto e as botas, ainda lustrosas. Ao fundo, as ruínas do império do romano inserem uma profunda significação romântica ao quadro. Sobre o passado jaz o elemento central, iluminada e dominante sobre os sentidos clássicos, em um valor mais alto que se elevanta, para citar Camões.

A roupa do poeta, no poema de Fiama, é também um papel em branco, como se Goethe estivesse a vestir a página escrita pela observação da imagem, no caso da poeta, e da ruína, no caso de Goethe. Ao mesmo tempo, é também Fiama quem olha a ruína, sustentação do passado no presente, ao mesmo tempo em que alerta para o futuro da natureza dentro do projeto industrial atual.

No quadro, as ruínas são como as árvores que brotam do chão. O mato as toma, como que triunfando sobre a cultura. Da varanda Fiama vê as tílias, o poeta olha as árvores que tomam as ruínas. A tela, portanto, é o “já visto” mencionado no poema, e foi esse o índice que impulsionou a pesquisa de imagens de Goethe, no sentido de tentar encontrar um possível chapéu preto, já que não tínhamos o conhecimento prévio da tela referida. São surpresas como essas que nos fazem perceber a espantosa coerência da escrita de Fiama.

Embora refcrcie muito diretamente alguns elementos, a poesia de Fiama insere a sua própria imagética principalmente na descrição das botas. O que essa descrição faz é adicionar o tempo e a ação dos insetos, que deixam as suas marcas visuais, em um processo de construção imagética que é ela própria um exercício interimagético.

Os aspectos da roupa do visitante também nos são carregados de sentido: a lã de poeta do século XVIII remonta ao tempo de “peregrinagem” dessa figura, o século XVIII localiza esse material, esse tecido, ao tempo de vida do próprio Goethe, cujas importantes viagens o enquadram enquanto ambulante, e são retratadas na tela, já que se trata do cientista Goethe (motivação do “poeta (às vezes)?”) em expedição científica na Itália. Além disso, as botas moles e gastas falam de quanto tempo e espaço foram percorridos até este quase derradeiro encontro, e a pequena e fina poeira branca dos insetos inserem esse caminhar em um tempo imemorial de “todos os invernos”, trazendo consigo a frialdade tanto do passado quanto da Alemanha, evocada também no título.

A Báucis que recebe esse Peregrino é a poética de Fiama Hasse Pais Brandão. Não sabemos se essa poética viu a grande copa aromática amada pelos poetas, mas são as tílias que fazem com que se receba. O texto de Fiama, hospitaleiro, recebe novamente a memória da poesia em sua casa, oferece os seus frutos, sua fogueira e o seu sino. Oferece os seus nomes e os seus gestos de amor à natureza e de amor à escrita da natureza, sabendo que é também a sua missão não fazer esquecer as tílias que figuram na mais alta copa da poesia.

Sabemos que esse poema é um dos últimos de *Cenas vivas*. Ele figura, portanto, entre os últimos da obra da gigantesca poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. Como já sugerimos, a identificação do velho Goethe empoeirado tocando o seu velho sino, reconhecendo a casa que o vai receber com a hospitalidade milenar de quem ama e contempla a natureza, com o Peregrino insere uma camada muito profunda a nossa leitura.

O Peregrino chega à região aberta para despedir-se. Em Fiama, é ela quem se despede ao reconhecer na sua porta o velho poeta das suas apaixonadas leituras, com seu tão grande amor aos livros e às árvores, como esse velho conhecido que toca um sino. O dobre desse sino, contudo, não perturba, já que a familiaridade tão íntima construída no poema revelam, por fim, uma intimidade com a sua própria finitude, recebendo na sua casa um mensageiro final, um velho amigo, para que possam amar e contemplar um último crepúsculo.

Se os amigos que morrem são arbóreos como freixos, a Fiama que morre é plantada e enraizada como uma grande e aromática tília. Têm uma única e complexa forma até a morte, cada vez mais próxima do sol.⁵ Ao fim desta argumentação, nos despedimos também muito respeitosamente da poeta que por tantos anos nos acompanhou como objeto de pesquisa, desejosos também do perfume dessa tília.

Referências

- BRANDÃO, F. H. P. *Obra breve: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- GOETHE, J. W. von. *Fausto II*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Notas e apresentação Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MAZZARI, M. V. *A dupla noite das tílias: história e natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SILVEIRA, J. F. da. *Lápis & Versão: o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.
- TISCHBEIN, J. H. W. *Goethe in the Roman Campagna*. 1787. Pintura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Goethe_in_the_Roman_Campagna#/media/File:Johann_Heinrich_Wilhelm_Tischbein_-_Goethe_in_the_Roman_Campagna_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 6 set. 2025.

⁵ “Os amigos que morrem são arbóreos,/ plantados e memoráveis como freixos [...] Têm uma única forma até à morte,/ próximos do Sol” (Brandão, 2017, p. 673).