



DIADORIM

20

NÚMERO 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Diretor Adjunto de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-diretor

Prof. Dr. Pedro Paulo G. Ferreira Catharina

Coordenador do Programa de Letras Vernáculas

Prof. Dr. Adauri Bastos

Substituto Eventual do Coordenador

Prof. Dr. Maria Eugênia Duarte Lammoglia

**Comissão Deliberativa
Representantes Docentes**

Língua Portuguesa

Profa. Dra. Silvia Figueiredo Brandão

Profa. Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira (suplente)

Literatura Brasileira

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani

Prof. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (suplente)

Literaturas Portuguesa e Africanas

Profa. Dra. Mônica do Nascimento Figueiredo

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can

Profa. Dra. Luci Pereira Ruas (suplente)

Profa. Dra. Maria Teresa Salgado (suplente)

Representantes Discentes

Felipe Fernandes Ribeiro (Mestrando em Literatura Brasileira)

Lícia Rebelo de Oliveira Matos (Doutoranda em Língua Portuguesa)

Secretaria do Programa de Pós-Graduação

Maria Goretti Mello

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

Vice-Diretor

Prof. Dr. Humberto Soares da Silva

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Prof. Dr. Humberto Soares da Silva

Diretor Adjunto de Cultura e Extensão

Prof. Dr. Roberto de Freitas Junior

Diretor Adjunto de Administração e Finanças

Victor Hugo C. dos Santos

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

Decania do Centro de Letras e Artes

Decana: Profa. Dra. Flora de Paoli Faria

Vice: Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan

Reitor:

Prof. Dr. Roberto Leher

Vice-reitor:

Profa. Dra. Denise Nascimento

Sobre o volume

Editora Chefe:

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Adjuntas:

Profa. Dra. Marcia dos Santos Machado Vieira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Danielle Kely Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Assistentes de Literatura:

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Campus Fundão, Brasil

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Assistentes de Língua:

Profa. Dra. Filomena Azevedo Varejão, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Dra. Ana Paula Quadro Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Revisão:

Profa. Dra. Ana Paula Victoriano Belchor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe de Revisão:

Anna Carolina da Costa Avelheda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil Gesieny
Laurett Neves Damasceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Heloise Vasconcellos Gomes Thompson (revisão de abstracts), Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Brasil

Karen Pereira Fernandes de Souza (revisão de resumé), Universidade Federal do Rio de Janei-
ro, Brasil

Maria Izadora Mendonça Zarro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Silvia Carolina Gomes de Souza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe Técnica:

Rafael Andrade, Instituto de Gestão e Educação a Distância - IGEAD, Brasil

Miguel R. Amorim Neto, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Elir Ferrari, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Design e Diagramação:

Rafael Andrade, Instituto de Gestão e Educação a Distância - IGEAD, Brasil

Gustavo Gusmão, Instituto de Gestão e Educação a Distância - IGEAD, Brasil

Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários - N.20v1(2018) - Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015. Semestral.

ISSN: 1980-2552.



Diadorim

Vol. 20 – n. 1 – jan.-jun. 2018

Sumário

Apresentação (p.1)

Luciana Salles

Sofia de Sousa Silva

Artigos

Do Espelho ao Espelho: Fiama, a palavra reflecte a outra palavra (p.10)

Joana Matos Frias

“Da mágoa, sem remédio, de perder-te”: o luto como trabalho da linguagem na poesia de Camões (p.22)

Mônica Genelhu Fagundes

Fiama, camoniana (p.37)

Luis Maffei

Fiama em cena viva (p.51)

Maria Prado Lessa

Fala e falta: de Fiama Hasse Pais Brandão a Manuel António Pina (ou vice-versa) (p.61)

Aline Duque Erthal

Notas sobre a construção de uma comunidade: a poesia de Três rostos, de Fiama Hasse Pais Brandão (p.70)

Marlon Augusto Barbosa

Grafias em metamorfose (p.81)

Rafael Santana

Uma leitura jubilosa (p.89)

Fernanda Drummond

Fiama Fiandeira: o fascínio pelo hermetismo (p.96)

Cinda Gonda

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão: o fio de tear de Penélope (p.105)

Gabriela Silva

Porcelana de osso e calcário revelando a tarde de Fiama (p.119)

Gabriel Guimarães Barbosa

Resenha

Breve nota sobre Obra breve (p.134)

Rosa Martelo

Comentário

Dia Fiama: um testemunho (p.139)

Jorge Fernandes da Silveira



APRESENTAÇÃO

Fiama e seus pares: releituras, lápides e versões entre os poetas (des)de 60

Em 15 de agosto de 2018, Fiama Hasse Pais Brandão completaria oitenta anos. Nome dos mais importantes na literatura portuguesa do século XX, autora de uma obra poética tão densa quanto complexa, Fiama era a voz em busca de um “leitor único”. Embora reverenciada de modo indiscutível, sua poesia se impõe ainda hoje como um desafio, esfingicamente mesclando fascínio e medo.

Numa tentativa de reunir alguns dos que se aventuraram a decifrar esse código poético em que “água significa ave”, foi organizado, em 2017, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, por ocasião dos dez anos de desaparecimento da autora de *Obra breve*, o encontro *Dia Fiama: a menina que se chamava Chama*, que lembrava no seu título a expressão de Maria Velho da Costa. Desse encontro e da constatação de que essa obra permanece como um território com muito a explorar, surgiu também a ideia de dedicar este número da *Diadorim* integralmente à obra poética, crítica, ensaística e teatral de Fiama Hasse Pais Brandão. Assim, muitos dos textos aqui reunidos são resultantes das comunicações apresentadas no evento. Jorge Fernandes da Silveira, a cujo nome a recepção crítica de Fiama está profundamente ligada, participa deste número da *Diadorim* com o texto com que, em 26 de setembro de 2017, abriu o *Dia Fiama*, mesclando depoimento e o seu modo próprio de ler verso com verso. A possibilidade de lançarmos este número se deve ao seu trabalho.

Da Universidade do Porto, Rosa Maria Martelo nos traz notas de leitura da *Obra breve* de Fiama, que, como na fotografia que ilustra a segunda edição desse livro, também se oculta e revela, numa escrita consciente de seu lugar na fronteira entre a comunicação e a incomunicabilidade. Da mesma universidade, Joana Matos Frias faz, a partir da leitura de versos de *Área branca*, livro que Rosa Martelo considera ocupar uma posição axial na obra da autora, um es-



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

forço de sistematização do discurso metapoético de Fiama, explicitando algo tão característico dessa poeta como a imbricação entre reflexão teórica e poesia. Nos textos de ambas autoras, foi respeitada a grafia do português europeu adotada por elas.

O diálogo com outros poetas é abordado por Luis Maffei, que estuda a leitura de Camões feita por Fiama, não tanto nos ensaios de *O labirinto camoniano*, mas sobretudo em poemas. Aline Duque Erthal aproxima Fiama e Manuel António Pina a partir da questão da autorreflexividade da poesia, da coexistência de diversos tempos (questão que toca também os textos de Luis Maffei e Marlon Augusto Barbosa) e do diálogo de ambos com Fernando Pessoa.

Marlon Augusto Barbosa propõe um modo de relacionar poesia e política a partir da obra de Fiama Hasse Pais Brandão e uma peculiar noção de comunidade construída a partir de sons da natureza e também de vozes de outros poetas, questão que atravessa todos ou quase todos os artigos aqui reunidos.

O desafio de encontrar um modo de ler esta poesia é o tema de Fernanda Drummond e também de Cinda Gonda, que retoma a história da leitura de Fiama no Brasil, ligada à própria história da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E o aspecto cênico dessa obra que alia hermetismo e desejo de intervenção é estudado por Maria Lessa.

Rafael Santana dedica-se a uma leitura comparada das poéticas de Jorge de Sena, Carlos de Oliveira e Fiama Hasse Pais Brandão a partir do duplo desejo de compromisso social e autonomia da linguagem. Gabriel Guimarães Barbosa faz um esforço de leitura panorâmica da poesia de Fiama a partir da questão das relações entre linguagem e realidade. E Gabriela Silva dedica-se ao volume *Visões mínimas*, fazendo ainda uma revisão de boa parte da bibliografia crítica sobre Fiama.

Mônica Genelhu Fagundes busca menos ler a obra de Fiama a partir da reflexão desenvolvida no âmbito das artes plásticas que ler naturezas-mortas a partir dos versos de Fiama, que se constituem como naturezas-mortas verbais e ajudam a repensar esse gênero de composição e os problemas teóricos suscitados por ele.

Com esse variado painel de artigos, ensaios e notas esperamos que este número da revista *Diadorim* venha contribuir para os estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea em geral e em particular para o maior conhecimento e leitura da obra de Fiama Hasse Pais Brandão.

Boa leitura!

Luciana Salles

Sofia de Sousa Silva



DO ESPELHO AO OHTËJSE: FIAMA, A PALAVRA REFLECTE A OUTRA PALAVRA

Joana Matos Frias¹

RESUMO

Estabelecendo um vínculo assumido com a célebre expressão de W. B. Yeats “mirror turn lamp” (1936), que esteve na origem do título do não menos célebre ensaio de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1960), dedicado à teoria poética do Romantismo, este ensaio parte da leitura de dois versos de Fiama Hasse Pais Brandão para uma tentativa de sistematização do discurso metapoético daquela que é uma das escritoras mais auto-conscientes da literatura portuguesa do século XX. Neste sentido, procura-se reconstituir e problematizar esse discurso dando especial destaque à obra em que esses versos se inscrevem, *Área branca* (1978), uma vez que este livro representa, na totalidade da produção da autora mas também no campo mais alargado da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, um lugar de transmutação qualitativa das grandes questões poetológicas que têm atravessado a criação poética moderna e contemporânea, pelo menos desde o Romantismo tão caro a Fiama – linguagem e representação, palavra e imagem, memória e imaginação, identidade e alteridade, metatexto e hipertexto, a tradição e o talento individual –, e que na sua obra foram objecto de uma síntese dialéctica de invulgar trepidação reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; espelho; imagem; auto-reflexividade; representação.

1 Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: joanamfrias@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).

ABSTRACT

By establishing a link with W.B. Yeats' famous phrase "mirror turn lamp" (1936), which was the origin of the title of M. H. Abrams' well-known book, *The Mirror and the Lamp* (1960) devoted to the poetic theory of Romanticism, this essay tries to read two verses by Fiama Hasse Pais Brandão, in order to attempt to systematize the metapoetic discourse of one of the most self-conscious writers of twentieth-century Portuguese literature. The aim is to reconstitute and problematize this discourse, giving special emphasis to the book in which these verses are inscribed, *Área Branca* (1978), since it represents, in all the production of the author but also in the wider field of Portuguese poetry of the second half of the twentieth century, a place of qualitative transmutation of the great poetological questions that have attracted modern and contemporary poetic creation, at least since Romanticism - language and representation, word and image, memory and imagination, identity and alterity, metatext and hypertext, tradition and individual talent -, and that in her work were the object of a dialectical synthesis of unusual reflexive trepidation.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão; mirror; image; self-reflexivity; representation.

*The words are only speculation
(From the Latin speculum, mirror)*

John Ashbery, "Self-Portrait in a Convex Mirror"

Partamos de duas premissas metodológicas e críticas, que à partida se complementam, mas que não deixam de introduzir este ensaio enquanto enunciação assumida de uma aporia:

1. como apontava António Guerreiro em 1989, "uma das chaves para ler" a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão "é a aceitação de que, na sua opacidade, ela é de uma transparência absoluta: Porque tudo está nela, inclusivamente a explicitação dos princípios a partir dos quais se elabora. (...) O que resulta, então, é uma arte poética das mais interessantes e acabadas da actual poesia portuguesa, que nos faz remontar, por vezes, à romântica no modo como torna impraticável toda a diferença entre a 'palavra pensante' e a palavra poética" (GUERREIRO, 1989);

– mas –

2. como sublinhou Rosa Maria Martelo cerca de vinte anos depois destas considerações, reiterando a observação de que Fiama entende a sua obra "como condição e materialização de uma aventura de pensamento", mas também "como simultâneo registo e narrativa dos passos dessa aventura", esta arte poética apresenta-se, porém, como "um pensamento em processo", "uma sucessão de experimentações" que tornam a escrita de Fiama "não-linear, feita de trajectos que não temem a contradição nem a reavaliação"

(MARTELO, 2011: 26, 28). É nesta qualidade assumidamente hesitante e inacabada que começa o problema da leitura da poesia de Fiama, a dificuldade de interpretação da sua poética e, portanto, o grande desafio para o trabalho crítico. E é a própria Fiama que o assume com indisfarçada ironia, em *Melómana*, de 1978:

Louca pelo calor dobarranco
 quesei da teoria do verso
 a não ser nada?
 (251)²

Se a apreciação de António Guerreiro vem inscrever o trabalho poético de Fiama no pendor auto-reflexivo que marca caracteristicamente a arte e a literatura modernas desde o Romantismo germânico (cf. SCHAEFFER, 2002: *passim*) – ou, se preferirmos e de acordo com Foucault, desde a estética Barroca –, a verdade é que as palavras de Rosa Maria Martelo nos apontam o caminho daquela que será, porventura, uma das razões da assunção da singularidade desta autora no âmbito muito lato e generalizado das tendências metapoéticas da poesia moderna e contemporânea: é que o autor implicado que na obra de Fiama se apresenta com o seu projecto criador não é, como de certa forma sugeriria o conceito proposto por Wayne Booth, uma entidade abstracta por quem o tempo não passa. Trata-se, sim, de um autor implicado cuja “intencionalidade textual” (cf. CORNEA, 2002: *passim*) se manifesta na sua temporalidade, na sua historicidade, quer dizer, na sua variação imanente. O que de imediato nos conduz à primeiríssima camada de sentido do espelho tantas vezes convocado na *Obra breve* da autora, e perfeitamente sintetizada em dois versos de *Ámago I (Nova arte)*, de 1982:

(...) um espelho para reproduzir
 as mutações da vida.
 (391)

O espelho de Fiama seria assim o retrato de Dorian Gray, embora não seja certo que Fiama possa ser Dorian Gray. O que é certo é que, com base neste projecto enunciado no âmago da obra, facilmente compreendemos que a poética da autora só possa ser equacionada a partir de um princípio dialéctico que assuma o tempo como devir, como coexistência e unidade do ser e do não-ser em permanente processo dinâmico, e o movimento da escrita como a própria contradição manifesta, constituinte da totalidade e lei fundamental de toda a obra (não esqueçamos que Hegel é referido em “Canais ferroviários”, de *Era*: 156). Por isso Heraclito atravessa todos os versos desde muito cedo: com ele Fiama dá início a uma travessia que poderia culminar, porventura, nas conhecidas palavras de Jorge Luis Borges, “O tempo é um rio que me arrebatava,

2 Todas as referências de paginação entre parêntesis remetem para Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

mas eu sou o rio” (BORGES, 1989: 187).³ Eis-nos assim perante Narciso na leitura barroca de Genette, segundo a qual no mito se casariam dois motivos, o do Reflexo e o da Fuga: “Poderei recuperar o corpo / caído no fundo de água / por momentos?”, pergunta Fiama em *Entre os âmagos*.

Se, como lembra Genette, o reflexo de Narciso é sempre uma imagem em fuga, pois a água, mesmo estagnada, ondula, e a imagem de Narciso ondula com ela, animando as suas formas numa mímica sem objecto (GENETTE, 1966: 21) – pensemos nas “imagens mistas” que se criam nos versos de *Era*, “pois novamente a água oscila no jarro biselado” (157) –, quando a imagem de Narciso se dá a ver nas águas do rio, a ondulação converte-se em “imagem da água corrente que decide / o meu olhar que vê” (91), e o reflexo – gerador de “rugas na água” (125) – em “imagem provisória” (186) ou em “deriva das imagens pelo mundo” (623). Ora, em última instância, esta “deriva”, raiz da “profusão” das sombras ou dos reflexos, estará reversivelmente na origem da profusão da própria superfície especular, como se pode ler na composição “Parte da linha”, de *Ámago I (Nova arte)*:

A água sobrepõe a água na água. Uma ruga
quanto basta para a atenção passar. Folhas navegam
através da superfície quádrupla. Um outro
espelho na água para ser
água quatro vezes.
(419)

Quer dizer: a “mímica sem objecto” de que fala Genette é, em rigor, não uma mímica sem objecto mas uma mímica multiplicante e desfigurante do objecto (sobretudo quando o objecto da mímica é o sujeito dela), que nos dá a ver em primeiro plano, como no poema “Espelhos” de *Visões mínimas*, pouco mais do que o próprio movimento da desfiguração:

Nenhum silêncio era a sùmula da luz
e na extensa bacia de água
o que das árvores se via
era a oscilação somente.
(204)

Talvez seja o momento indicado para questionarmos se quando, em *A República*, Sócrates propõe que ao “andarmos com um espelho representaremos da mesma forma” que os imitadores (PLATÃO, 1993: 458), pelo que a imitação “não é difícil (...) e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado”, pois “em

3 Na versão de Fiama: “Morosamente correm / água e tempo. Fácil é / metaforizar o tempo / por dados da Natureza” (507).

breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas” (*idem*: 454), o que concluiria o porta-voz de Platão (e Fiama regressa diversas vezes à caverna platônica, como em “Novas aventuras na caverna platônica”, 645) na presença de uma superfície reflectora ondulante, isto é, o que concluiria Sócrates se andasse por todo o lado com um espelho esférico, côncavo ou convexo, como os que pontuam a história da arte de forma decisiva desde Van Eyck, do Parmigianino e de Velasquez, até aos espelhos mágicos de M. C. Escher ou ao magnífico “feijão” de Anish Kapoor, plantado no coração da cidade de Chicago.⁴

Ora, de certa forma, não é possível entender a recorrência do motivo especular na poesia de Fiama fora deste enquadramento óptico em que o reflexo em causa implica sempre, não uma reprodução mecanizada, passiva e estática do mundo e do sujeito (perspectiva dogmática subjacente às considerações de Sócrates, cujo remate inevitável é a constatação de que a imitação perfeita deixará de ser uma imitação para passar a ser a própria coisa), mas sim uma anamorfose desse mundo e desse sujeito, que se apresenta como princípio estruturante de toda a representação poética: “A arte utiliza a simetria como uma ordem imposta à fuga / por cada indivíduo no centro das suas irradiações dispersas”, medita Fiama no poema “Abismo urbano” (224). O que parece fazer ainda mais sentido se atentarmos que, como analisou detalhadamente Marguerite Iknayan no seu estudo *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*, os românticos franceses usaram o prisma ou o espelho côncavo – mais do que

4 O próprio Leonardo assimila o espírito do pintor a um espelho, aconselhando ainda o artista a pegar num espelho e fazer reflectir-se aí o modelo, para comparar o reflexo com a pintura, e examinar bem se as duas imagens do objecto se assemelham, sempre que quiser verificar se o seu quadro está conforme o objecto que representa (Da Vinci, 1964: 43). Louis Marin, comentando o pendor especular da criação pictórica, evoca a descrição de Félibien, em *Songe de Philomathe*, da origem da pintura a partir dos reflexos das coisas nas águas dos rios, para sustentar que a arte pictórica “encontra o seu paradigma alegórico no reflexo das coisas no espelho das águas”, porque “a sua condição de inteligibilidade e de beleza” reside “numa reflexão originária do mundo visível sobre si mesmo”. A arte de pintar, conclui, repetiria então essa artificialidade da Natureza, “mas superando a sua deficiência própria que é da ordem do tempo, pois as imagens que flutuam à superfície das ondas são perfeitas mas efêmeras” (Marin, 1988: 25; para uma análise do lugar central do espelho nas teorias pictóricas, cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, e A. Minazzoli, *La Première Ombre: Réflexion sur le Miroir et la Pensée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990). Isabel M. Dias chamou a atenção para a importância desta problemática na reflexão fenomenológica de Merleau-Ponty aplicada ao campo artístico: “A referência à pintura holandesa e à introdução de espelhos no espaço pictural (Van Eyck, por exemplo) não é certamente arbitrária. Tal significa que, nesta pintura, há uma autogfiguração da própria pintura, que é gênese ou reflexividade. O espelho dentro do quadro é um espelho que não reenvia apenas ao olho redondo do pintor, também ele reflexo e espelho, mas reenvia à reflexividade ontogenética da pintura. Assim poderia procurar-se, nos próprios quadros, uma ‘filosofia figurada da visão’ e como que a sua iconografia. O espelho é para Merleau-Ponty o olhar pré-humano e o emblema do pintor. Olhar pré-humano porque é olhar do visível, que é também espelho. O olhar do espelho traduz a visibilidade disseminada (desantropocentrizada); traduz a visibilidade não humanizada (pré-humana), porque ainda não reflectida no olhar (também espelho) do pintor» (Dias, 1999: 177).

a lanterna dos ingleses – para exprimirem a natureza do acto poético,⁵ assim demonstrando que a sua luta não era anti-referencial, mas apenas anti-mimética (cf. BESSIÈRE 2002: 195), como virá a evidenciar Emile Zola em 1864, ao propor que “o ecrã romântico é um espelho sem aço, claro, ainda que um pouco turvo em certos sítios, e colorido com os sete tons do arco íris. Não só deixa passar as cores, mas ainda lhes dá mais força; por vezes transforma-as e mistura-as. Os contornos também sofrem desvios; as linhas rectas tendem a estilhaçar-se nele, os círculos transformam-se em triângulos. A criação que este Ecrã nos dá é uma criação tumultuosa e activa” (Zola, 1978). É assim o princípio regulador da poesia de Fiama, que de facto em nenhum momento se declara arreigadamente “anti-referencial” ou “anti-expressiva” – juízo aliás que a sua obra não suporta –, tal como exprime o perturbante “Anjo que eu assassino”, de *Polissílabos sobre anjos*:

Só agora experimento espelhar a angústia
numa superfície que reflecte. Não pen-
sei nunca que o Poema fosse permeável.
E só agora me pesa este objecto cor
de pálpebra que me oculta visualmente.
Decifrem-me. Tenho na verdade o corpo dócil.
O verdadeiro equilíbrio do meu corpo prende-se
a fios ténues. Daqui até às hipóteses.
O esquecimento aproxima-se. São os poemas
que me tapam a visão. Com esta espessura
diante de mim eu já não Te vejo. Afasta es-
tas imagens usuais que foram postas
nos meus ombros. A minha liberdade depende
de um acto mágico. Terás de dissolver
este papel. Chamar limpidamente como eu
já ouvi chamares-me. O poema encobre-
-Te. Escrever assim é trespassar-me
até à minha alma dupla no Poema.
(359-360)

O que estes versos vêm confirmar é que em Fiama se preserva sempre o valor da representação e da expressão deformantes, desfigurantes (e do apreço da poeta pela forma falam bem os seus “Morfismos” de estreia), como parecem confirmar os versos de *Área branca*, “Cada ser contém uma forma / e a sua sombra disforme” (325). Por isso a autora pôde confessar, no poema-dedicatória “Aos poetas oitocentistas”, “Mais do que ninguém esses poetas, o bando, me transmitem / a herança do movimento da existência”, mencionando as “imagens vagabundas / que circundam um planeta com um anel de memórias” (225-226), e revisitando assim a “paisa-

5 Veja-se a interpretação de Fiama do motivo tipicamente romântico: “Quem sabe onde colocar as lâmpadas, / para que os olhos enfim vejam / corpos de luz que certamente passam, / vindos desterrados do Universo?” (647).

gem mental do romantismo” já invocada num poema mais antigo (155).

No plano textual, esta vocação intersubjectiva de toda a obra de Fiama (que de certa forma a homenagem aos poetas românticos consuma), deve ser perspectivada como a tradução mais generalizada da natureza especular do seu discurso, como de resto fica devidamente explicitado quando a própria autora declara, no poema em prosa “O meu amor pelos livros”, de *Visões mínimas* (livro que imediatamente antecede *Homenagem à literatura*), “eu escrevo sobre livros lendo-os, reflexo de outros reflexos” (207).⁶ A escolha da palavra “amor” para dar título ao texto não exprime apenas o essencial de uma relação intertextual que se quer afectiva, como ainda denuncia o título de um outro poema, “Texto ao encontro do texto”: trata-se de assumir um face-a-face dos textos próprios e alheios que evidencia a reversibilidade da correlação da “identidade alienante” (o conceito é de Lacan) da autora – “Sei que as minhas palavras neste texto são as tuas [...] / Sei que a tua voz é o meu Rosto”, dissera em *Era* (160) –, autora essa que assim diagnostica a sua passagem por um estádio do espelho em que Narciso se converte em Eros, como o amador na coisa amada no conto “Eva sabia”, de *Contos da imagem*:

Eva sabia que estava a nascer nos olhos dele, mais concretamente nas íris cor de sépia, onde começava a ver a dupla pequena imagem da sua figura e da sua identidade. (...) Eva pensou: É doce estar espelhada nos olhos do amor. (BRANDÃO, 2005: 31)

Adão e Eva e suas dobras (o cisne e o canto, Fiama e os seus “contra-mestres”: cf. 159), parecem apresentar-se como reflexos invertidos de Orfeu e Eurídice (veja-se “Canto de Orfeu”: 587), que no entanto aparecerão em *Entre os âmagos* como o outro lado deste espelho:

É Eurídice o meu outro nome
para a invocação. O poema,
aproveitei-o para ser
por mim comparado ao
olhar de Orfeu.
(444)

Isto é: transforma-se o amador na coisa amada, e a coisa amada mata o amador por virtude de tanto olhar (o que por enquanto nos permite afastar qualquer inclinação para uma leitura pigmaleónica). Mas atentemos na afinação que esta analogia sofre num poema subsequente:

Atravessada por Morte e Eco,
por Princípio e Fim. E hoje
acrescento-lhes uma comparação.
Eu, tal como eu. O poema,

⁶ Lápide e versão, como na leitura de Jorge Fernandes da Silveira a partir do conhecido verso de “O texto de Joan Zorro” (cf. Silveira, 2006).

como o olhar indeterminado
do próprio Orfeu.
(549)

Eis o exemplo emblemático de um movimento que caracteriza toda a obra de Fiama, este trânsito ininterrupto que se estabelece entre a metatextualidade e a metadiscursividade, entre o texto, o intertexto, o discurso e a figura. “Eu, tal como eu” (onde já dissera “Recrio o eu no estado de similitude”: 180), “O poema, / como o olhar indeterminado / do próprio Orfeu”, ou seja: “eu tal como o poema”, “eu tal como Orfeu”. Não é aleatório, nem sequer circunstancial, o apelo à comparação em torno do qual se compõem estes versos, à semelhança dos anteriores. Em Fiama, o tropo que a metáfora, rainha das figuras, historicamente foi destronando – até à sua revitalização por Lautréamont e pelos surrealistas, que Fiama denuncia bem conhecer quando admite, com termos eluardianos, em “Tão nítido o colorido”, “O céu que comparo ao céu já não me inquieta por poder ser / comparado também a azul alaranjado” (244) –, é formante nuclear do discurso poético na sua configuração conotativa, mesmo que a metáfora não deixe de ocupar um assumido lugar de destaque. Mas Fiama sabe, porque é agudíssima a sua consciência retórica, que, no campo das figuras que operam modificações semânticas, “a metáfora metamorfa”, como se pode ler num verso de *Ámago I* (399), isto é, a metáfora transforma um corpo noutra corpo (“e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível, / o que a torna o fundamento de toda a diferença”: 234), ao passo que a comparação “não é o movimento essencial / mas a posição de uma coisa face a face” que assim gera “uma aresta dupla” (181; cf. “Tábua das comparações”: 212). Há assim, no plano discursivo, uma razão barroca na poesia de Fiama em que a correlação texto-mundo e texto-intertexto fundada no princípio da reversibilidade essencial se traduz na metamorfose pela metáfora e na anamorfose pela comparação, ambas potenciando aquela analogia universal por que Baudelaire tanto lutou. Em Fiama, contudo, acrescenta-se uma dobra a esta estratégia figurativa, que desde o primeiro momento de produção ultrapassa os limites da desfiguração semântica, para atingir as camadas lexical, morfológica e grafemática – ou *grafiamática* – da língua: é que quando, em “Grafia 1”, “Água significa ave”, a poeta não modificou simplesmente a composição semântica do signo inicial mas sim a sua imagem acústica, para utilizarmos os termos consagrados por Saussure. Há uma metamorfose do corpo da palavra que se dá a ver e a ouvir (“Também as imagens são sonoras”: 165), não apenas a pensar, inaugurando um percurso poético e poetológico que culminará no livro *Área branca*, de 1978, com especial incidência no poema que contém os versos que deram título a estas considerações:

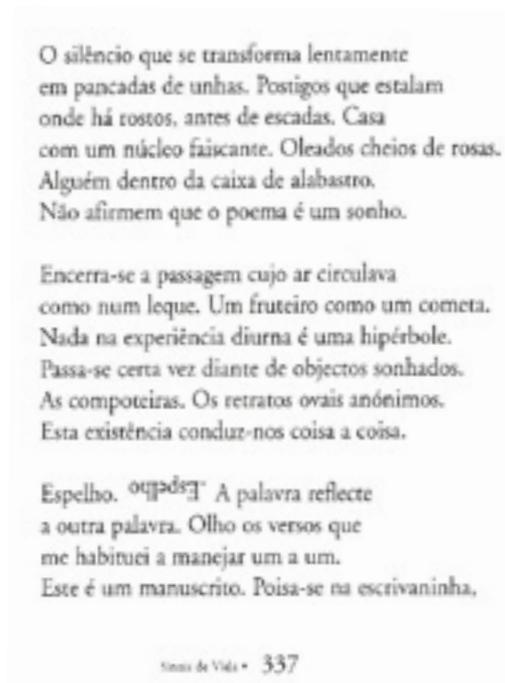


Figura 1

(...)

Profusão de reflexos. Cristaleiras de nácar
onde soa o fragor de estilhaços que
empurro com o aparo. Pérolas que rolam
como letras curvas, o que me demonstra que as letras

rolam. (...)

(...)

As letras vêem como os cegos que vêem.

Se o palíndromo é a figura metaplasmiática mais representativa da possibilidade especular da linguagem verbal, a ponto de ser descrito como uma operação em que o enunciado parece ter um espelho no meio, aqui Fiama converte essa possibilidade numa execução gráfica que ultrapassa os limites da permutação morfológica, desencadeando um jogo figurativo cuja significação depende, exclusivamente, da imagem espelhada da palavra “espelho”, o que consuma o poema, e com ele o verso, enquanto “campo de visão” (190),⁷ “como um desenho” (305). Enorme tentação: ler este verso à luz de Gertrude Stein, “a rose is a rose is a rose”, ou da sua recomposição concretista por Augusto de Campos. Mas, contrariando o ensinamento de Oscar Wilde segundo o qual o melhor remédio para a tentação é ceder-lhe, não nos deixemos cair em tentação. Para Fiama, uma rosa não é uma rosa, nem mesmo ao nível do autotelismo linguístico e poético que enforma as palavras de Gertrude Stein (em *Entre os âmagos*, dirá: “Esta rosa entra na rosa. / E

7 Cf. “Ler poesia”: 206.

o vidro absorve as outras / que estão vivas nos reflexos”⁸): para Fiama, poeta da “contra-dicção” (“a unidade / por se dizer *escarpa* e então *água*, que sucedem, contra-dicção”: 129), uma rosa é água é ave é espelho, e o espelho é espelho na medida em que só se dá a ver na inversão da sua própria imagem.⁹

Ainda assim, talvez o essencial deste gesto não esteja no reflexo em si, mas no espelho que Fiama escolheu para reflectir a palavra “espelho”. Porque “a palavra reflecte a outra palavra”, sem dúvida, mas não a partir de um espelho plano. Para que a palavra “espelho” sofra a torsão que efectivamente sofre (a inversão faz-se simultaneamente nos sentidos da horizontalidade e da verticalidade), é preciso que no meio do poema haja um espelho côncavo, esse dispositivo óptico com que o Homem conseguiu exteriorizar e dar visibilidade ao mecanismo cerebral de formação das imagens pela retina. No caso de Fiama, este mecanismo anamórfico, se por um lado vem materializar graficamente o valor que, na sua epistemologia poética, tem a *phanopoeia* enquanto “lançamento de uma imagem visual na retina da mente” (releitura poundiana da imaginação romântica)¹⁰, por outro lado não deixa de ser um micro-manifesto daquilo que, em *Cantos do canto*, a poeta virá a enunciar nos seguintes termos:

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.

É próprio da evidência poder ser falsa, sabêmo-lo pelo menos desde Husserl. Ora, a Fiama interessa justamente explorar esta falha essencial, de modo a nivelar os dados da percepção poética e assim indiferenciar o que é da ordem da Natureza e o que é da ordem da Arte. Neste caso, já não resistirei à tentação de seguir Oscar Wilde, que no magnífico “The Decay of Lying” sustentou a possibilidade de a Natureza seguir a Arte, propondo mesmo que as alterações que o clima londrino terá sofrido na sua época se deveriam à influência da pintura impressionista. “Mundo / semelhante a uma obra”, lembrará Fiama em versos de *Homenagem à literatura*, esse mundo em que será possível “Haver frutos / que são reflexos” (*Ámago I*). “Sei que o erro das imagens / é a verdade da realidade”, proclama ainda a Poeta no meio da obra. O que nos faz chegar àquele que será porventura o maior problema que a poesia de Fiama, vendo-se ao espelho, nos coloca e se coloca: como distinguir o objecto do reflexo, o mundo do texto, este rosto desse rosto?

Umberto Eco recusou o estatuto de signo para os reflexos especulares, pois neles: i) o referente não pode estar ausente; ii) a imagem não pode produzir-se *em ausência* do objecto;

8 Cf. ainda “Sincronia 1”: “Todavia a flor múltipla inverteu as palavras” (20).

9 Como “Nem as aves / sendo aves, mas antíteses” (136).

10 Cf. *ABC of Reading*: 37-63.

iii) a imagem especular não pode usar-se para mentir; iv) a imagem especular só se relaciona com o seu conteúdo, através da sua *necessária* relação com o referente; v) não é independente do canal em que se forma; vi) *não pode ser interpretada*, só o objecto a que se refere pode sê-lo (ECO 1984: 202-226; cf. ZUNZUNEGUI 1998: 66). Talvez Eco, o semiologista e não o leitor atento de Borges, não tenha equacionado a possibilidade de, em obras como a de Fiama, o objecto do espelho, o seu referente, ser o próprio espelho, ou de o reflexo poder preceder o objecto (cf. 344). Talvez Eco não tenha podido admitir que há lugares incompatíveis com o nosso pensamento lógico onde, como na poesia de Fiama, o “labirinto do infinito”, nos termos de Leibniz (“As grafografias geram / as imagens plenas do plano infinito”: 405), se origina na multiplicação de reflexos de reflexos que, em última instância, indistinguem imagem e objecto, referência e referente, à semelhança do que M. C. Escher concretizou graficamente.

A verdade é que, nesta obra, todo o espelho verbal é mágico, razão pela qual nela será sempre impossível destrinçar, como no fascinante anel de Moebius, o que é da ordem exterior e o que é da ordem interior (cf. SCHMITZ-EMANS, 2002: *passim*), o que torna inviável a procura de reconstituição de qualquer topologia regulada por princípios euclidianos, pois, como sublinhou Douglas Hofstadter no seu conhecido estudo sobre Gödel, Escher, e Bach, fenómenos como este (*strange loops*) ocorrem sempre que, ao movermo-nos para cima ou para baixo pelos níveis de um qualquer sistema hierárquico, nos encontramos inesperadamente de regresso ao lugar da partida. Talvez por isso Fiama tenha advertido, desde cedo:

Que à medida que os anos e os vocábulo se acumulam

mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas

e que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.
(*Homenagem à literatura*: 234-5)

Referências

BESSIERE, Jean. «Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d’être de la réflexivité littéraire». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 192-215.

BORGES, Jorge Luis. «Nueva refutación del tiempo». In: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Contos da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CORNEA, Paul. «‘Intention’ et ‘intentionnalisme’» In: BESSIERE, Jean; SCHMELING,

Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 29-41.

DA VINCI, Leonardo. *La peinture*. Paris: Hermann, 1964.

DIAS, Isabel Matos. *Uma ontologia do sensível: a aventura filosófica de Merleau-Ponty*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.

ECO, Umberto. *Semiotics and the Foundations of Language*. London: Macmillan, 1984.

GENETTE, Gérard. «Complexe de Narcisse». In: *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

GUERREIRO, António. Art., *O Diário*, Lisboa, 28 de Outubro, 1989.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. London: Penguin, 2000.

IKNAYAN, Marguerite. *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*. Saratoga: Anma Libri, 1983.

MARIN, Louis. «Mimésis et description». In : AAVV, *Word & Image: Proceedings of the First International Conference on Word & Image*, Londres, Janeiro-Março 1988 [repr. in MARIN, Louis *De la Représentation*. Paris: Gallimard, 1994, p. 251-266).

MARTELO, Rosa Maria. «Ideações da imagem na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão». *Pessoa, 2: Lembrar Fiama*, Lisboa, Março, 2011, p. 26-37.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New York: New Directions, (s.d.).

SCHAEFFER, Jean-Marie. «Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 15-27.

SCHMITZ-EMANS, Monika. «Godel, Escher, Borges: On paradoxes and self-reflection in literature and art». In: BESSIERE, Jean; SCHMELING, Manfred Schmeling (dir.). *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 101-133.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & versão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

ZOLA, Emile. «Lettre à Valabrègue» (1864). In : *Correspondance*, Tomo I. Montréal: Presses de l'Université de Montréal / Paris: CNRS, 1978.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.



NATUREZAS-MORTAS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO¹

Mônica Genelhu Fagundes²

RESUMO

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão revela um curioso interesse pela pintura de natureza-morta. A expressão é citada em alguns de seus poemas, e outros tantos dialogam com esse gênero pictórico caracterizado pela representação de objetos inanimados, em que a figura humana é, o mais das vezes, elidida. Neste ensaio, buscamos investigar como a poesia de Fiama se apropria da arte da natureza-morta e a ressignifica, valendo-se dela como forma de apreender e transformar o real e sua relação com o sujeito; e, igualmente, como forma de pensar o próprio fazer poético.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; Natureza morta; Relações interartes.

ABSTRACT

The poetry of Fiama Hasse Pais Brandão reveals a curious interest in still-life painting. The expression is mentioned in some of her poems, and many others dialogue with this pictorial genre characterized by the representation of inanimate objects, in which the human figure is,

1 Versões deste trabalho foram apresentadas no Colóquio “A menina que se chamava chama” – um Dia para a poesia de Fiama, na Faculdade de Letras da UFRJ, em 26 de setembro de 2017, e na Jornada “eu, o concreto morto”, no Instituto de Letras da UFF, em 14 de maio de 2018. Faço o registro como forma de agradecimento aos organizadores e ao público presente, pela oportunidade de desenvolver e discutir a minha leitura.

2 Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: monicafagundes@gmail.com

Recebido em: 16/06/2018

Aceito em: 16/08/2018



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

most of the time, elided. In this paper, we seek to investigate how Fiama's poetry appropriates and redefines the art of still life, using it as a way of apprehending and transforming reality and its relationship with the self; and also as a way of reflecting about the making of poetry itself.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão; Still-life painting; Interart relations.

*Tudo se fundamenta
Na existência das coisas. Um pomo
do tamanho da abóbada celeste.*

Fiama Hasse Pais Brandão, *Área branca* / 34

Em sua definição mais simples, a natureza-morta é uma representação de objetos inanimados. Flores e frutos, pães, doces, conchas e toda sorte de utensílios domésticos – jarros, taças, copos, pratos, facas, pintados com minúcia de detalhes e próximos ao observador, como que ao alcance de sua mão, aparecem dispostos sobre uma superfície e diante de um fundo neutro, que os dão a ver com o máximo de ilusão realista, como se estivessem de fato ali. A *História natural*, de Plínio o Velho, faz supostamente a primeira alusão a este gênero pictórico muito antigo, narrando a anedota de um desafio entre dois pintores, Zêuxis e Parrásio, que disputavam qual seria o mais virtuoso na imitação da natureza. Zêuxis pintou um cesto com uvas. Eram tão perfeitas que algumas aves, enganadas, vieram tentar bicá-las. O pintor foi, porém, derrotado pelo concorrente. Quando Parrásio apresentou seu próprio quadro, Zêuxis fez menção de puxar a cortina que parecia cobri-lo, apenas para descobrir que a cortina **era** a pintura. Se Zêuxis fora capaz de enganar animais, Parrásio o superou ao confundir um outro homem, e mais: um pintor (CHERRY, 2010, p. 13).

Talvez em memória dessa história, muitos pintores de naturezas-mortas tenham incluído insetos e outros pequenos animais em seus quadros, e efeitos de *trompe-l'oeil*, como o sutil enrugado da toalha e a tulipa prestes a cair da tela de Baltasar van der Ast (fig. 1).

FIGURA 1. Baltasar van der Ast. “Natureza-morta com flores e frutas”. Óleo sobre tela, 1620.



A presença dos insetos – agora também pintados – poderia contribuir para a ilusão mimética da imagem, sugerindo um aspecto que a pintura, por mais tecnicamente perfeita que fosse, não seria capaz de restituir: a fragrância das frutas e das flores, que os teria atraído. Por outro lado, pode sugerir – e esta é a leitura de muitos estudiosos do gênero – a deterioração iminente, ou já em curso, dos elementos naturais, segundo o muito barroco *topos* do *carpe diem*: apelo ao presente, alerta para a efemeridade e a finitude de todas as coisas, que se anunciam mesmo no ápice de sua beleza e de sua vitalidade. Não começam a surgir pontos escuros nas maçãs, não parecem estar já secas as folhas das uvas? Em outros quadros desse período, particularmente nomeados *Vanitas*, são figurados objetos que proclamam em clave mais decisivamente alegórica a passagem do tempo e a consciência da morte que virá: relógios, velas consumidas, retratos e – os mais eloquentes – crânios. *Memento mori*, é o que anunciam: lembre-se que vai morrer. E, no entanto, mesmo com esse pendor alegórico, sua mensagem está ligada ao que se vê, calcada naquilo que se oferece aos olhos. Como sugere Mark Doty: essas pinturas “sugerem que o conhecimento é visível, que pode ser visto no mundo cotidiano. Elas pensam, por assim dizer, por meio de coisas” (DOTY, 2001, p. 7. Tradução minha).

Para Svetlana Alpers, esse primado das coisas (e de coisas muito prosaicas e familiares) estaria ligado às circunstâncias em que a natureza-morta ressurgiu como uma das grandes expressões da pintura holandesa do século XVII. Um contexto em que, por um lado, o ver assumia papel preponderante na apreensão do real e no desenvolvimento do saber. Com a difusão de novos instrumentos ópticos, com suas lentes que proporcionavam acesso ao muito pequeno (o microscópio) e ao muito distante (o telescópio), iam-se revelando novos mundos e impunha-se o desejo de capturá-los em imagens, criando-se uma “cultura especificamente visual, em oposição a uma cultura textual”, cuja ênfase estava em ver e representar, não em ler e interpretar (ALPERS, 1984, p. XXIV). Por outro lado, aproximar-se desses novos mundos recém-descobertos significava trazê-los para o ambiente familiar, íntimo: uma nova imagem do mundo ia tomando forma em interiores domésticos, fosse nos mapas que adornavam paredes, como nas salas pintadas por Vermeer, fosse em naturezas-mortas que permitiam ver uma variedade de elementos em impressionante detalhe miniatural.

Pensar por meio das coisas, do concreto, do tangível, é o que mais aproximaria o poeta do pintor de naturezas-mortas. Num dos muitos poemas em que cria uma natureza-morta verbal, Fiama diz, sobre as dalias que vai colher para um arranjo: “Pensei que são flores comuns, / meias esferas de seca matéria, que atraí / como toda a matéria, abelhas e poetas.” (BRANDÃO, 2006, p. 547). Mark Doty vai justificar esse apego ao concreto:

Pensar por meio das coisas, este é o trabalho do pintor de naturezas-mortas – e o do poeta. Ambos tipos de artista que requerem um vocabulário tangível, um léxico mundano. Uma linguagem de ideias é, em si mesma, uma linguagem fantasma, a que falta a substância das coisas do mundo, esses repositórios de sentimento e experiência, memória e tempo. Somos ensinados pelos objetos que falam a nós, essas presenças materiais. (DOTY, 2001, p. 9-10. Tradução minha.)

Não é precisamente isto o que enuncia Fiama nos versos que nos servem de epígrafe? Um voto de confiança “na existência das coisas”, a descoberta de que num pomo se oferece – acessível, mensurável – a abóbada celeste. A nos lembrar as telas do espanhol Juan Sánchez Cotán (fig. 2), em que a música das esferas se revela no interior de uma despensa, com marmelos e repolhos, melões e pepinos a servirem de suporte para teorias geométricas: logaritmo a cumprir-se logo antes do jantar.³

FIGURA 2. Juan Sánchez Cotán. “Marmelo, repolho, melão e pepino”. Óleo sobre tela, 1602.



O mundo, o universo se dão a conhecer nos objetos simples representados nessas telas, que, segundo Svetlana Alpers, se concebem e se veem menos como uma janela aberta para o mundo, no sentido albertiano tão difundido, do que como um espelho ou um mapa (ALPERS, 1984, p. XXV). É segundo este regime visual, no qual está implicado um modo peculiar de conhecimento, que o poema “Pão” considera este elemento cotidiano uma forma, uma imagem, uma composição cromática que se revela representação do mundo e artifício para entendê-lo, modo de acesso a ele, reduzido à escala humana, doméstica, pessoal.

Pão

A branca flor do pão lêvedo
todas as manhãs se abria sobre a mesa.
Era a razão do meu viver nesse tempo
na pátria galega, que me dava
assim a sua essência. Porque a harmonia
do largo mar calmo contra a costa
alcantilada ou a rasa ria híbrida
e o terreno interior dos verdes brumosos
– que de o serem são puros brancos –
é a mesma suave união de duas faces
da escura côdea e do miolo alvo.
(BRANDÃO, 2006, p. 529)

³ Sobre o princípio matemático das composições de Juan Sánchez Cotán, ver BRYSON, 2012, p. 66-70.

O pão ensina a essência da “pátria galega”; contém, mapeados, o seu relevo, o seu litoral, a sua geografia incerta e contrastante. O muito extenso, o estranho, o misterioso se traduzem nessa concretude de coisa cotidiana que se torna “razão do meu viver”. “Razão” que possivelmente devemos interpretar aqui menos como motivo, causa, do que como capacidade de pensamento e possibilidade de compreensão, ou mesmo, segundo a perspectiva matemática, como relação entre o sujeito e as suas circunstâncias: “meu viver” ÷ “nesse tempo / na pátria galega”, fórmula de conformação de uma subjetividade – também “suave união de duas faces”, interior e exterior, miolo e côdea. Espelho, mapa, a aparição do pão todas as manhãs sobre a mesa – do café, da escrita – oferecem ao eu uma imagem do mundo e de si mesmo, a se imiscuírem uma na outra, se considerarmos, numa segunda leitura, que a pátria galega **dava** – não revelava, mas cedia – ao eu a sua essência. A natureza-morta se vai convertendo em *Bildungsroman*.

Aprender a pensar por meio das coisas é um processo, uma educação, como Fiama confessa em “Rosas, rosas e lírios”, e conduz a um saber que não se limita a desvendar a objetividade do real, mas concerne ao sujeito e à sua condição humana:

Em quantos séculos eu não vi: as rosas e outros seres (a cor sulfúrica)
nem vi as naturezas mortas – se o mundo é a figura delas.
Nem tinha antigamente (dia imaturo) este saber:
porquanto seja enorme o mesmo mundo, espaços inúmeros, o tacto insaciável,
suguem a cada hora os lírios o seu líquido, e os animais (idênticos, outrora)
se apascentam em erva rasa (a eterna qualidade desse gado, caprino, é a de ser
[parco),
isso é fugaz. Percurso para o rebanho ou outra coisa: a finitude.
Porém, pensar que a rosa apazigua:
diria que era rosa, una, e que era a espécie.
(BRANDÃO, 2006, p. 113)

Cumprido o aprendizado, este aprendizado fundado no **ver**, num **passar a ver**, as naturezas mortas já não se concebem como mera representação do mundo. A relação mimética e a hierarquia nela implicada se invertem: “o mundo é a figura delas”. Como mais claramente diz Fiama no “Canto da chávena de chá”:

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.
[...]
a Natureza dá-me o que lhe dei.
(BRANDÃO, 2006, p. 572)

Numa aproximação a Dante e sua interpretação figural: as naturezas-mortas são a con-

sumação de um sentido de que o mundo é figura; nelas se completa, se revela, se compreende e perdura todo o saber parcial e precariamente manifestado pelas circunstâncias, pela história, pela individualidade. A enormidade do mundo, a sua variedade, a insaciabilidade da vida, tudo se vai resumindo em lírios que sugam seu líquido e em rebanhos que se apascentam: emblemas da fugacidade, da finitude (primeiro movimento), mas também dotados de “eterna qualidade”: sempre os mesmos lírios, sempre os mesmos parques rebanhos, “idênticos, outrora”. Sentidos que finalmente vêm consumir-se numa rosa que é una e toda a espécie, e que, sem obliterar a consciência da passagem do tempo e da morte, apazigua o seu drama numa permanência de repetição, que confina com representação.

Muito comuns, as naturezas-mortas que exibem arranjos de flores representadas com minúcias de realismo guardam um segredo: criam buquês imaginários (fig. 3). Seja pela diferença de tamanho das corolas ou pela altura discrepante das hastes, seja pela época do ano ou pelo lugar do mundo em que florescem, seria impossível reunir essas flores naqueles harmoniosos buquês (BRYSON, 2012, p. 104-105)⁴. Se perdem no critério de fidelidade ao real, essas pinturas se superam, porém, como consumação: apreendem o mundo em sua multiplicidade, fazem convergir tempos e espaços distintos, criam uma imagem da realidade concentrada, para além de toda limitação. E mais: são uma vitória sobre a natureza e suas constrições.

FIGURA 3. Ambrosius Boschaert o Velho. “Buquê de flores em um nicho”. Óleo sobre tela, 1616.



Cada uma dessas flores pintadas, recuperadas de muitas estações em que floresceram, pela técnica de um pintor que as apreendeu, não está sujeita à fugacidade e à finitude, pelo menos não à maneira das flores empíricas. E talvez possa mesmo contaminar com a sua “imortalidade” todas as outras da sua espécie, como Fiama desconfia num poema cujos últimos versos já mencionamos, mas que valerá a pena retomar:

⁴ Algo semelhante se passa com as conchas, muitas vezes apresentadas em coleções que reúnem espécies recolhidas em diferentes mares, em diferentes pontos do globo, metonimicamente unindo as águas do mundo sobre uma mesa.

Das flores, prefiro dalias

Talvez as dalias
que mais vezes coloquei em jarras,
quando cada ano voltavam,
tenham sido por isso
flores menos fugazes. Olharam-me,
quando as vi de relance
prontas para a colheita deste ano
e para ornamentarem agora
o meu coração que as bebe,
sepultura que as devora.

Pensei que são flores comuns,
meias-esferas de seca matéria, que atraí
como toda a matéria, abelhas e poetas.
(BRANDÃO, 2006, p. 547)

Essas tantas, diversas, mas as mesmas dalias não se permitem ver de relance. Olham de volta, apelam ao olhar da poeta, oferecem-se à sua colheita, vão alimentá-la, como às abelhas, que do néctar das flores podem criar outra coisa. O mel, a cera – o poema. Trata-se aqui de outra metamorfose, porém. Esse coração que as flores vão ornamentar e nutrir será para elas “sepultura”. A delas mesmas, mortas, ou a de alguém cujo túmulo virão assinalar? De um modo ou de outro, a natureza-morta passa a ser concebida como uma cena de morte. Confusão de sentidos aqui sugerida que se concretiza em dois poemas que de fato referem a expressão.⁵ O primeiro, já no título: “Natureza morta com louvadeus”:

Foi o último hóspede a sentar-se
no topo da mesa, já depois do martírio.
As asas magníficas haviam-lhe sido quebradas
por algum vento. Perdera o rumo
sobre a película cintilante de água
no riacho parado. Tal como poisou
junto de nós, com o belo corpo magro
arquejante, lembrava, ainda segundo o seu nome,
um santo mártir. Enquanto meditávamos,
a morte sobreveio, e a pequena criatura,
que viera partilhar a nossa mesa,
depois de ter sido banida das águas
foi banida da terra. Alguém pegou
no volúvel alado corpo morto
abandonado sem nexa na brancura da toalha
– que maculava –
e o atirou para qualquer arbusto raro

⁵ Neste caso e em outras ocorrências da expressão em seus poemas, Fiana opta pela omissão do hífen (gramaticalmente previsto), o que certamente contribui para a virtuosa confusão de sentidos a que nos referimos, abrindo à deriva de significações um termo de outro modo cristalizado.

que o poeta ainda pôde fotografar.
(BRANDÃO, 2006, p. 487)

Ao contrário dos insetos que povoam a tela de Balthasar van der Ast, como muitas outras, este louvadeus está morto. É a sua morte, narrada, que vai dar nome ao poema, torná-lo uma natureza-morta. É sutil o truque de Fiama. Consiste em insinuar uma leitura literal da expressão, criando uma ambiguidade, um equívoco, propondo um sentido outro, que virá se sobrepor ou, ao menos, incidir sobre o primeiro. Natureza-morta: a morte da natureza, o lugar onde a natureza vem morrer, o resultado dessa morte, o seu testemunho, o seu monumento – fúnebre.

O intertexto religioso do poema acentua o sentido de uma morte a princípio banal. Sacraliza o fim de um inseto, mas não de um inseto qualquer – um louvadeus, que “lembrava, ainda segundo seu nome, / um santo mártir”, e veio partilhar a mesa de alguma ceia, em que acabará por ser o sacrifício oferecido. O seu “volúvel alado corpo morto / abandonado sem nexo na brancura da toalha / – que maculava –” se imprime também na página do poema (vertida em sudário⁶), que se torna repositório, relicário, elegia, fotografia. Sepultura, como aquela que devora as dalias.

No poema 11 de *Área branca*, “Poderei divagar entre coisas alienadas”, estabelece-se desde o princípio um modo de composição próprio da natureza-morta como gênero pictórico, para, então, instaurar-se mais uma vez a sua leitura equívoca.

Poderei divagar entre coisas alienadas
desde que não me coloque
no centro da semi-esfera do mar
no horizonte, como os poetas
de há um século. Poderei não ser
a referência de um ponto, à distância
do qual o rebanho de ovelhas
levadas a parir na primavera
misteriosa ficou desconhecido
e inesquecível. Ou o ponto para avaliar
a realidade de um tanque de sangue negro
onde peixes mortos brancos flutuavam
como se fossem formas planas.
Havia na morte uma palidez familiar,
o constante baloiçar benigno
da água doméstica, sem marés.
Jorravam da bica da catarata
peixes atirados para as regueiras;
adejavam, na podridão, libélulas
de metal azul na sua aparência,
mas frágeis e, ao cair na água,

6 Esta analogia me foi apontada pelo colega Paulo Ricardo Braz de Souza, quando apresentei uma prévia deste texto na UFF, em maio de 2018.

semelhantes a outros seres mortos.
 Tudo estava como um quadro de natureza-
 -morta, com árvores, na sua clemência
 deixando as mãos colhê-las.
 Era um pomar e um aviário em repouso,
 cheios de formas sem sentimentos
 que obedeciam apenas ao capricho
 da sua duração.

Ao crepúsculo.
 os rígidos emissários da noite,
 vagalumes, assentavam os seus anéis
 sobre a face da terra luminosa.
 Mas nenhum conceito lírico
 separava os objectos alados
 dos outros objetos inertes da matéria.
 Como se um drapeado de cetim
 e uma fruteira clássica sobre ele
 fossem representados nas árvores altivas
 com uma colheita fecunda.
 Como se a copa se arqueasse
 num vão de níquel no esconso
 de uma cristaleira baça
 e derramasse bagos e pomos
 rosados. E por detrás da composição
 as flores que atapetavam
 o terreno em tufos pareciam
 desfolhar-se deixando suspensas
 as pétalas, formas voláteis e mortas
 no fundo a óleo. A insistência
 em imagens antigas, paisagens
 enrugadas como estampas,
 não me faz sentir de súbito
 inspirada e possuidora.
 Antes me desprendo do tempo
 e me afasto no poema
 das metáforas, ou seja,
 deixo-me encandear pela luz
 das visões, sentindo que a memória
 é superficial e retém a face
 plena e visionária das coisas
 na sua autonomia sublime.
 (BRANDÃO, 2006, p. 291-2)

O pensar por meio das coisas, proposta mais uma vez anunciada no primeiro verso desta composição, se confirma pela renúncia do eu a ocupar o ponto de referência, o centro a partir do qual o real se enquadra, se mensura e organiza, e se determinam a importância e o sentido de todos os elementos. Refletindo não só sobre as naturezas-mortas, mas sobre a pintura holandesa

do século XVII em geral, Svetlana Alpers aponta essa abdicação como traço fundamental de uma escola que privilegia a descrição do mundo visto em detrimento da imitação de ações humanas: “Uma série de características das imagens parece depender disso: a frequente ausência de um observador posicionado, como se o mundo viesse primeiro” (ALPERS, 1984, p. XXV. Tradução minha). O centro já não cabe ao homem, já não é ele a medida de todas as coisas – são elas que têm a primazia. Assim, como num quadro cuja escala não respeita a perspectiva linear, o rebanho de ovelhas na distância é justaposto a um tanque de peixes mortos. Mas aí vai mais do que uma crise de escala. A associação de motivos holandeses (o quadro pastoril com o rebanho e o tanque de peixes) cede espaço a um cenário em que confluem a representação de objetos inanimados e a cena da morte de seres (até então) vivos.

A imagem abjeta do tanque de peixes mortos, mergulhados em sangue, cercados por libélulas que caem na água “semelhantes a outros seres mortos” tem uma violência que não condiz com a serenidade estática das telas de natureza-morta. E, no entanto, herda dessa referência que parodia o tratamento estetizante das coisas: o contraste em *chiaroscuro* dos peixes brancos mergulhados em sangue negro, seus corpos que flutuam “como se fossem formas planas”, a consciência de superfície – de tela – embutida nesta visão. A morte assume “uma palidez familiar”, é domesticada, e a cena terrível é resumida assim: “Tudo estava como um quadro de natureza- / -morta”. O “como” respeita o intervalo irônico de uma analogia questionável, imperfeita, bem como faz o enjambement, que hesita ao transformar a situação de morte da natureza numa pintura de natureza-morta. O hífen sela, porém, a confusão dos dois sentidos, chave de leitura do poema.

A paisagem externa do jardim e o interior doméstico vão-se imiscuindo, cristalizando o movimento próprio de uma “cena viva” na inércia de uma natureza-morta. Esta “natureza-morta” tem árvores, é um pomar, um aviário, mas “em repouso / cheios de formas sem sentimentos” – observação que soa como um outro modo de dizer **representação de objetos inanimados**. Vaga-lumes, ainda em voo, vêm iluminar a cena, “Mas nenhum conceito lírico / separava os objetos alados / dos outros objetos inertes da matéria.” – neste último verso, mais um modo de parafrasear a definição do gênero pictórico. No espaço do poema, na sua concepção lírica, nada separa, tudo faz fundirem-se, confundirem-se, os planos: vivos e mortos, ágeis e inertes, animados e inanimados, seres e representações. Ao crepúsculo, que prenuncia um lusco-fusco típico das telas, toda a paisagem do quintal se vai convertendo em objetos de uma cena interior, elementos tradicionais de pintura, até serem pintura mesmo. Uma natureza-morta que se vai vislumbrando no poema conforme a paisagem vai-se metamorfoseando, num apocalipse da natureza: as árvores altivas representam uma fruteira sobre um drapeado de cetim, e logo arqueiam suas copas, derramando bagos e pomos, como se tombassem; as flores já caídas se despetalam e as pétalas são “formas voláteis e mortas / no fundo a óleo”. Aventando a questão: representar será, então, fazer morrer? Ou: testemunhar a morte? Ou mesmo: morrer?

É o que parece sugerir este poema em sua progressão. De início, o eu se despoja de seu lu-

gar privilegiado, instaurando um modo de estar em deslocamento, que põe em questão a certeza humanista e suicida o sujeito egocêntrico romântico (“desde que não me coloque / no centro [...] como os poetas / de há um século”). Assumir essa condição significa não mais “avaliar / a realidade”, como uma razão dominante, mas apenas dá-la a ver: um trabalho do olhar que não resulta em ganho, mas em perda: “A insistência / em imagens antigas, paisagens / enrugadas como estampas, / não me faz sentir de súbito / inspirada e possuidora.”. Mais um desapossamento. As coisas, cada vez mais coisas, tomam precedência, até que todo o mundo seja coisa apenas: a natureza – um quadro; paisagens – estampas. Assim destituído, o eu continua sua deriva: “[...] me desprendo do tempo / e me afasto no poema”. Não **do** poema, mas **no** poema, espaço de dispersão, de desaparecimento.

Mas o verso continua: “e me afasto no poema / das metáforas, [...]”: o que poderia sugerir um desfazer do trabalho poético que levava até este ponto, uma desconstrução do regime metafórico que associava paisagem natural e natureza-morta, real e representação, acaba por reafirmar o movimento inicial. Afastar-se das metáforas será mais um modo de dar primazia absoluta às coisas, desautorizando um eu-poeta que ainda intervinha ativamente sobre elas, pondo-as em relação. “e me afasto no poema / das metáforas, ou seja, / deixo-me encandear pela luz / das visões [...]”. “Encandear” significa ofuscar ou deslumbrar; cegar por excesso de luz. A primeira acepção do verbo remete mesmo à caça e à pesca, referindo o uso do candeio (feixe de luz) para desorientar e capturar animais. E tornamos assim, com este eu/poeta que se sacrifica e **se deixa encandear pela luz** – ofuscado e apanhado para a morte – ao tanque de peixes: imagem obsedante do poema, que o desencadeia e que retorna ao final, renomeada: “memória” – o que resta deste sujeito e do mundo, numa presença em ausência, numa representação.

Como o tanque onde os peixes mortos flutuavam “como se fossem formas planas”; como as naturezas-mortas menos janelas do que mapas ou espelhos, a memória “é superficial e retém a face / plena e visionária das coisas / na sua autonomia sublime.” Imagem do poema em si: natureza-morta; sepultura de peixes, de dalias, de um louvadeus, a lembrar um incômodo no verso final: “que o poeta **ainda pôde** fotografar.” – garantia de que algo do louvadeus (mesmo que cadáver) se salva? ou urgência do poeta, seu ato último, à pressa, nesta cena em que “a morte sobreveio”? A lembrar, sobretudo, outros versos de Fiama: “[...] os poetas todos / morrem sempre mais na língua.” (BRANDÃO, 2006, p. 621), como que ecoando um alerta de Blanchot: “quem mergulha no verso morre, encontra a sua morte como abismo” (BLANCHOT, 2013, p. 31. Tradução modificada).

Talvez pudéssemos dizer que os pintores de naturezas-mortas morrem sempre mais na imagem. Com raras exceções, a figura humana é elidida dessas composições dominadas por objetos. Mas algumas telas inscrevem a presença de um sujeito como vestígio. Clara Peeters, pintora holandesa do século XVII, fez-se autorretratar em uma de suas obras (fig. 4):

FIGURA 4. Clara Peeters. “Natureza-morta com flores”. / Detalhe. Óleo sobre tela, 1611.



Uma série de imagens da pintora aparecem espelhadas no bule de estanho, como se ela estivesse diante da cena e se tivesse deixado capturar na sua representação. Efeito mimético com consequências imprevisíveis: vítima da luz, como Fiama, que se deixa encandear, Clara se deixa refletir a contraluz, e vai-se fundir aos objetos inanimados, eternamente presa no ato de observá-los. Inscreve-se neles como o que Mark Doty chama uma “qualidade da atenção”, “que voa para fora, que nos liga ao mundo” (DOTY, 2001, p. 49-50. Tradução minha).

Um modo de descentramento do sujeito, de conexão com o mundo que Fiama vai reconhecer, a um só tempo, como fatalidade e como salvação, nos versos de um poema cujo título une o verbal e o visual: “Poesia nítida”.

Só em mim a atenção é um modo
de doer, e o que hoje dói
flui como um bálsamo.
(BRANDÃO, 2006, p. 526)

Para Mark Doty, a atenção será chave de uma prodigiosa metamorfose:

the **eye** suffuses what it sees with the **I**. Not “I” in the sense of my story, the particulars of my life [...], but “I” as the quickest, subtlest thing we are: a moment of attention, an intimate engagement. [...] ultimately **I** becomes an **eye**

(DOTY, 2001, p. 50. Grifos meus.)

O **olho** preenche o que vê com o **eu**. Não “eu” no sentido da minha história, dos detalhes da minha vida, mas “eu” como a coisa mais ligeira, mais sutil que somos: um momento de atenção, um compromisso íntimo. Por fim um **eu** se torna um **olho** (Tradução minha, grifos meus.)⁷

É um modo de morrer, sem dúvida, mas também um modo de permanecer. “Onde havia uma vida agora há uma forma”, sentencia Mark Doty (2001, p. 50. Tradução minha). O bule de estanho onde se estampam os autorretratos de Clara Peeters está impregnado desse olhar que o viu. Não é um objeto qualquer, mas um objeto visto por alguém; e nos olha de volta (retorna o verso: “que o poeta ainda pôde fotografar” – objeto e olhar capturados pela luz). Torna-se um repositório dessa subjetividade que nele subsiste, desse olhar que nele repousa. Facilmente cairíamos na tentação de lê-lo como alegoria da memória segundo Fiama: “superficial”, capaz de “rete[r] a face plena e visionária das coisas”.

Talvez possamos finalmente entender a virtude de se dedicar ao aprendizado de ver as naturezas-mortas, de compreender que o mundo é figura delas, de treinar o olhar para apreender todo o real como se fosse uma natureza-morta. Para além da renúncia e do sacrifício que implica (ou por causa disso), essa educação inventa ou descobre um modo de convívio com as coisas, um modo de estar no tempo, de permanecer, de ser histórico para além de uma vida e de um corpo limitados. Ou: ensina a escrever.

Modo histórico da cidra

Numa lápide, afinal, num puro tampo
(de mesa), um ente nasce:
o fruto (diáfano); cidra, em si a sua origem;
vem do tempo, celta ou da ibéria, já
me transcende? Ó reino pressuposto de um
vegetal; essa paragem – cidra – no percurso.
Num tempo celebrado, o aniversário.
É um suco mortífero, ou o de um real
aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem.

Meus anos expostos (a frutos) que formas
confirmaram; ou, mais longínquo,
houve o soalho; no espaço, a hora ocorre.
A omissão de cidra ou mármore ágrio é um dom
do luto: meu exercício e o mundo.
É que urna ou ornamento (essa mesa)? É
um sentido vário; não que pereça,
mas, quando imóvel, muda. A emoção de ser
corpo (um fruto) decomposto que hoje

⁷ A reprodução do original se faz necessária para preservar o jogo de sentido que depende da coincidência sonora entre “I” (eu) e “eye” (olho), em inglês.

recrio ou lego: a minha existência
(entre os iberos) urge.
(BRANDÃO, 2006, p. 144)

A mesa onde repousa a cidra; a cidra mesma, que aí se inscreve, é lugar de morte (lápide) e de nascimento (versão). O fruto contém em si a própria origem, o pretérito e o futuro; é, num dia de aniversário – mais um ano de vida, menos um ano de vida –, uma forma de morrer (“suco mortífero”) e uma forma de sobrevivência (“real / aberto porque o veem muitos modos ou o dizem”). A poeta vê a cidra, com atenção: “essa paragem – cidra – no percurso”, e se vai convertendo em cidra – “A emoção de ser corpo (um fruto) decomposto”, em inércia, em falta. A palavra “omissão” faz confluírem esses dois sentidos: insistência em permanecer, estando ausente. Antinomia que se resume como “um dom / do luto”. Este exercício que a poeta assume como seu (“meu exercício”) é um trabalho de linguagem, que Blanchot concebe precisamente assim, como um trabalho de luto: “vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 323). Investida desse dom, a própria cidra se transfigura em mármore (que vai conservar a qualidade do azedo “ágrio” da fruta), em urna, em ornamento (fúnebre) e afinal em mesa – pouso da escrita. Explicam-se as metamorfoses: “É um sentido vário; não que pereça, mas, quando imóvel, muda.”. E chegamos à conclusão de que essa leitura ficaria muito mais simples se puséssemos uma errata: onde se lê “cidra”, leia-se “poema”, ou “literatura”.

É o texto “o corpo (um fruto) decomposto” que Fiama recria e deixa como legado, segundo aquele progresso a que chamou “epigráfico. Lápide e versão, indistintamente” (BRANDÃO, 2006, p. 173). Inclui-se assim a si mesma, enquanto texto, nessa cadeia de morte e renascimento, demarcando o seu lugar de permanência: existência que urge – frágil, mas impositiva, como um objeto de natureza-morta, impregnado de um olhar amoroso, capturado sob a luz:

[...] Olho os versos que
me habituei a manejar um a um.
Este é um manuscrito. Poisa-se na escrivantina,
liso debaixo do lustre que escorre luz
impetuosamente. [...]
(BRANDÃO, 2006, p. 526)

Referências

ALPERS, Svetlana. *The Art of describing*. Dutch art in the seventeenth century. Chicago: The Chicago University Press, 1984.

BLANCHOT, Maurice. A Literatura e o direito à morte. In: ---. *A Parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra Breve*. Poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked*. Four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 2012.

CHERRY, Peter. In the presence of things. Two centuries of still life painting. In: *In the Presence of Things: Four Centuries of European Still-life Painting*. Vol. 1. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 12-67.

DOTY, Mark. *Still life with oysters and lemon*. Boston: Beacon Press, 2001.

_____ e KING, Andrew David. The Lessons of objects: an interview with Mark Doty. Disponível em: <http://www.kenyonreview.org/2012/12/mark-doty-interview>. Consultado em janeiro de 2013.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & versão*: ensaios sobre Fíama Hasse Pais Brandão seguidos de Memorial da Pedra – Antologia poética. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.



FIAMA, CAMONIANA

Luis Maffei¹

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

Recebido em: 08/06/2018

Aceito em: 30/08/2018



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Camões inclusive.

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

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

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

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

Porque quando vi dar entendimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIAMA EM CENA VIVA

Maria Silva Prado Lessa¹

RESUMO

Parece-nos necessário um exercício de aproximação ao aspecto cênico da obra de Fiama Hasse Pais Brandão a partir da manifestação de uma crença no caráter performático da voz poética, traço percebido tanto em produções pertencentes ao universo teatral quanto em seus poemas. Nesta incursão à qual nos lançamos, a relação entre poesia e teatro ou poesia e drama é tomada a partir da leitura da estrutura de uma “recitação poética” incluída no livro de estreia da autora, *Em cada pedra um voo imóvel* (1958), intitulada “Luar e sal”. Neste primeiro momento de sua escrita, o que vemos é a aposta num “teatro da voz” – como Jorge Fernandes caracterizará a sua poesia em *Cenas vivas* (2000) –, promovido pelo minimalismo do gesto e pela redução do espaço cênico ao eco das falas dos diversos personagens. Dessa forma, no livro de 1958, a “cenografia” se mostra uma primeira maneira de alçar o poema à qualidade de lugar, como apontará Eduardo Prado Coelho, quando sugere que “Poesia 61” formulará uma “concepção topológica do texto como lugar onde o sentido se produz” (1976, p. 265).

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; poesia; teatro; voz; performance.

ABSTRACT

Considering the manifestation of a belief in a performing aspect of the poetic voice in Fiama

1 Doutoranda em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora Substituta de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: mariasplessa@gmail.com.

Recebido em: 29/03/2018

Aceito em: 29/06/2018



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

Hasse Pais Brandão's work, approximating her literary work and its scenic expression reveals a relevant exercise in what regards her poems as well as her written production related to theatrical features. The relation between poetry and theatre or poetry and drama is proposed by reading the structure of a "poetic recitation" called "Luar e sal", which is included in *Em cada pedra um voo imóvel* (1958), the first book of the Portuguese writer. In this initial moment of her writing, it is possible to notice a pursuit of a "theatre of the voice" – as Jorge Fernandes characterizes Fiama's poetry in *Cenas vivas* (2000) –, fostered by the minimalism of the gesture and by the reduction of the scenic space to the echo of diverse characters' speeches. Therefore, in the book written in 1958, the scenography shows itself as a first move of lifting the poem to the state of place, as Eduardo Prado Coelho would point out when suggesting that "Poesia 61" formulates a "**topological** understanding of the text as a place where the meaning is formulated" (1976, p. 265).

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão; poetry; theater; voice; performance.

O aspecto cênico da obra de Fiama Hasse Pais Brandão é assinalado por Jorge Fernandes da Silveira, em seu comentário ao livro *Cenas vivas*, publicado em 2000, como a manifestação de um "teatro da voz". Silveira afirma que "nos seus textos, porque são muitas as citações, a escrita, como se em cena verbal aberta, exhibe exemplarmente a intertextualidade" (SILVEIRA, 2000, s/p). Para além do título do volume, que aponta de partida para a relação entre poesia e cena, o traço teatral que a obra de Fiama apresenta residiria no seu jogo de vozes, na possibilidade de pôr múltiplos textos em diálogo uns com os outros.

A comparação entre a poesia intertextual de Fiama e o teatro é motivada, especialmente, pela expressiva produção dramática da autora que, além de poeta, foi tradutora de peças de autores como T. S. Eliot, Bertolt Brecht e Garcia Lorca, bem como autora de dramas como "O Cais" (1958) e "Noites de Inês/Constança" (1996), tendo visto peças suas representadas sobre os palcos portugueses ou na televisão, conforme ressalta Eugénia Vasques no artigo "O manifesto teatro de Fiama" (2005). O caminho dramático foi traçado na obra de Fiama, portanto, antes mesmo do potente *Morfismos de Poesia 61* e se faz presente desde o seu primeiro livro, intitulado *Em cada pedra um voo imóvel* (1958) – escrito quando a autora tinha 19 anos, em 1957. Eugénia Vasques, defende que, em seu livro de estreia, apresenta-se "uma escrita que é já teatro" (VASQUES, 2005, p. 20), afirmando, ainda, que a autora "entrou para o teatro pela porta radical da poesia" (Idem, p. 19).

Em "Recitações dramáticas", seção inicial do livro de 1958, encontra-se um conjunto de oito textos que o leitor identifica, desde o primeiro momento, como pertencente ao universo do teatro, são eles "O mito e o homem", "Luar e sal", "Só havia quatro caminhos", "O trigo não morre", "A criança dos olhos parados", "Os moinhos trágicos", "O poente" e "Ainda era cedo". A expressão do título da seção – "recitações dramáticas" – parece prenunciar, já, a relação apontada por Jorge Fernandes da Silveira entre a intertextualidade e a dramaticidade nos poemas de Fiama, uma vez que, por meio da expressão "recitação", a autora proporia a "repetição de citações" de textos que sulcaram o imaginário poético, fazendo de sua obra

o local em que se encontram e se costuram. Ao tomar o poema como canal de passagem² de uma voz e abordando a performance da recitação poética, Éric Benoit, em *Dinamiques de la voix poétique*, sugere que o termo “recitação”, para que seja lido em “toda sua substância sensível” (BENOIT, 2016, p. 70), deve ser decomposto em “re-citação”, que significaria

a retomada de uma citação, o re-encarregar-se pessoalmente de uma citação. Uma *citação*, etimologicamente, é aquilo que suscita um movimento. O verbo latino *cieo, civi, ciere, citum* (mesma raiz do grego *kio, kineo*, que encontramos em “cinética”) significa: pôr em movimento [...]; daí: excitar, suscitar, provocar, fazer vir, chamar, convoca, proclamar. A citação, ou a re-citação, é aquilo que nos incita, que nos põe em movimento, nos faz agir. [...] [P]rovoca em nós moções e emoções. (BENOIT, 2016, p. 70, tradução nossa).

O título da seção sugere, ainda, uma mescla entre a performance oral do texto poético que caracteriza a ação de “recitar” um poema e o caráter dramático que é trazido pelo segundo termo da expressão, característica que parece mais presente nas cenas que a compõem. Dessa maneira, as possibilidades de aproximação entre poesia e teatro expressas já no primeiro momento da produção de Fiana – para além do jogo de cena intertextual apontado por Silveira, no qual

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 – Folha de rosto de “Luar e sal”

LUAR E SAL
PERSONAGENS:
O Pescador
O Salineiro
A Varina
Coros I e II de Pescadores
Coro III de Varinas
Todos os personagens vestem trajos populares

textos alheios figurariam como personagens de um mesmo drama passado sobre o palco do poema – emergem também nos modos de perceber como a autora funda seu teatro sobre uma aposta na performatividade inerente à “passagem” do verbo poético, uma vez que as cenas de “Recitações dramáticas” têm, nas falas dos personagens, sua ação predominante. Tomando como ponto de partida a estrutura dos textos do livro de estreia e a relação destes com sua produção lírica, sugerimos a leitura de um excerto de “Luar e sal”, a segunda peça de *Em cada pedra um voo imóvel*:

| | |
|--------------|--|
| Coro III | O mar hoje está indecifrável |
| Coro I | Está calmo. |
| Coro II | Está calmo. |
| O pescador | Mas a minha rede é velha e as tábuas do meu barco têm fendas |
| Coros I e II | És velho. |
| Coro III | És velho. |

² O termo utilizado por Benoit é “relais de voix” (BENOIT, 2016, p. 49)..

O pescador Já as vagas se rasgaram nos rochedos e o vento redemoinhou
setenta invernos.
Coro III Agora, não sabes se a chuva cairá de novo para ti.
Coro I Estás só.
Coro II Estás só.
O pescador Não quero morrer no mar. O meu corpo rodopiará no cimo das
ondas geladas.
Coros I e II E a lua cantará para ti.
Coro III Se morreres no mar.

Pausa

A varina Vai. A minha canastra está vazia,
Coro III e o peixe salta na água.
Coros I e II Vai.
O pescador Mas o meu cabelo é branco como a espuma no mar alto e os
remos estão cansados.
O salineiro Os teus cabelos lembram os montes de sal nas minhas salinas,
Coros I e II antigamente,
Coro III antigamente,
Coros I e II quando o sol da tarde punha um arco-íris em cada superfície, na
minha terra,
O salineiro na minha terra.
Coro III Na tua terra.
Coros I e II Na tua terra.

Pausa

[...]
(BRANDÃO, 2007, p. 24-25).

Como é possível observar, *Fiama* estrutura o texto como prototípica e tradicionalmente dramático, padrão que se repetirá em todos os textos da primeira seção de *Em cada pedra um voo imóvel*. Antes de cada cena, há pequenas didascálias, com uma lista de personagens e com curtas descrições de seu vestuário e do cenário a ser utilizado. De todas as peças, participam coros que, como consta na primeira página da seção dos textos teatrais, devem ser compostos por três vozes cada (BRANDÃO, 2007, p. 16). Ao longo do texto, faz-se a devida indicação das falas dos personagens, além da inclusão de brevíssimas rubricas que indicam pausas entre sequências dialógicas que, em apenas um dos textos, apontam aos atores a execução de pequenos e contidos gestos corporais. Com os movimentos sobre o palco reduzidos ao extremo, a ação predominante exercida ao longo das oito “recitações dramáticas”, como se lê em “Luar e sal”, é a enunciação, isto é, os personagens que a autora dispõe sobre o palco atuam sobretudo no nível da fala: eles não andam, não gesticulam, não têm nem mesmo uma entonação de voz sugerida por meio das rubricas.

Somente em “A criança dos olhos parados” as notas conduzem a ação dos atores sobre o

palco, como nas rubricas iniciais em que se lê:

*Dia de verão. Uma intensa claridade dourada dá vida própria ao ambiente.
A Criança brinca. A Pessoa Crescida não brinca.
O sol é sempre sol.
A hora, qualquer.
A Criança para de brincar e olha o céu pensativa.* (BRANDÃO, 2007, p. 38).

Nos demais textos, as observações de autor se restringem a apontamentos de “Pausa”, que conduzem o silêncio entre os personagens. As pequenas cenas que compõem a primeira parte do livro de estreia de Fiana, portanto, devem ser entendidas mais como “recitações”, como acusa o título da seção, do que propriamente como encenações dramáticas, uma vez que a atuação se restringe à declamação de um texto, ou à leitura em voz alta de versos de poemas.

Nesse sentido, se a primeira poesia de Fiana é marcada pela antidiscursividade, em que se experimenta “o isolamento da palavra, a destruição do hábito linguístico” (MARTELO, 2010, p. 128), poderíamos dizer que o teatro que apresenta nesse livro é caracterizado pela anti-ação, por uma antidramaticidade em que se destrói o hábito dos gestos, uma vez que a ação que se passa fora do nível da articulação vocal é mínima e pontual – restringindo-se, em “A criança dos olhos parados”, a apenas duas rubricas com indicações como “*A Criança brinca. A Pessoa Crescida não brinca*” (BRANDÃO, 2007, p. 38), ou “*A Criança ri e canta baixinho*” (idem, p. 38). Trata-se, portanto, de um “teatro de vozes” (VASQUES, 2005, p. 21), como o chamam Eugénia Vasques e Jorge Fernandes da Silveira, assente na “força designativa” (MARTELO, 2010, p. 128) do verbo poético.

As “Recitações dramáticas” parecem, nesse ponto, trazer ecos de “O marinheiro”, “drama estático em um quadro” de Fernando Pessoa. Neste, figuram três veladoras diante de um caixão no qual jaz uma donzela. Sentadas uma ao lado da outra, as personagens permanecem num estado de quase paralisia e veem o gesto como uma ruptura indesejável, conforme declara uma das veladoras: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...” (PESSOA, 1985, p. 442). A ação, portanto, consiste unicamente no longo diálogo que travam, o qual, de estrutura composicional do drama, é elevado à categoria de tema principal deste. Assim, as personagens dialogam a respeito do próprio diálogo e dos efeitos da fala e da escuta:

A MESMA [PRIMEIRA]— Que foi que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar... [...] Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... [...] [a]h, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

TERCEIRA — Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

PRIMEIRA — Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... (PESSOA, 1985, p. 449-450).

Para além da centralidade da voz como tema do discurso e como matéria de construção dramática, é preciso ressaltar que, assim como as “Recitações” de Fiama, o drama de Pessoa é pontuado pela rubrica “(uma pausa)” (PESSOA, 1985, p. 441-449), que indica sucessivas pausas entre as falas das personagens, comentário que comentário recai, especialmente, sobre suas vozes e não seus movimentos no palco onde se passa a peça. Além disso, conforme observado nos textos de Fiama em questão, as ações corporais das personagens de “O Marinheiro” são apontadas em raros momentos, por indicações que sugerem apenas duas mínimas alterações em suas posturas e que recaem seja sobre sua inflexão de voz seja sobre a direção de seus olhos:

SEGUNDA — Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... [...] Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das se-reias... (*Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa*). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

(PESSOA, 1985, p. 443, grifo nosso).

SEGUNDA — Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA — Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e veem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?

SEGUNDA (*mais baixo, numa voz muito lenta*) — Ao princípio ele criou as paisagens, depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma — uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos...

(PESSOA, 1985, p. 446, grifos nossos).

Além de assumirem um papel de destaque, é possível perceber como as falas dos personagens de Fiama estão, por vezes, ligadas às falas dos coros por um mecanismo que poderíamos facilmente identificar ao *enjambement*, próprio do universo da poesia, o qual sugere que os personagens compartilham com os coros as mesmas falas que se costumam ao longo das sequências, interrompidas pela “pausa” da autora. Em “Luar e Sal”, tal estratégia pode ser notada na mistura entre as falas da Varina e do Salineiro com a dos coros:

| | |
|--------------|---|
| A varina | Vai. A minha canastra está vazia, |
| Coro III | e o peixe salta na água. |
| Coros I e II | Vai. |
| [...] | |
| O salineiro | Os teus cabelos lembram os montes de sal nas minhas salinas, |
| Coros I e II | antigamente, |
| Coro III | antigamente, |
| Coros I e II | quando o sol da tarde punha um arco-íris em cada superfície, na minha terra, |
| O salineiro | na minha terra. |

(BRANDÃO, 2007, p. 25).

No fragmento acima, pode-se perceber como as falas dos personagens são compartilhadas com os três coros, costurando-se entre as diferentes vozes no palco. Assim, ao invés de se apresentarem em uma posição distanciada da ação, tecendo comentários a respeito dos diálogos entre os diferentes personagens, como se esperaria num uso tradicional desse elemento teatral, os coros parecem contribuir para a apresentação de pequenos monólogos polifônicos, nos quais julgamos ouvir um mesmo sujeito que se fragmenta em diversas vozes – como ocorre especialmente com as da Varina e do Salineiro complementadas pelas vozes por si só plurais dos três coros.

O coro é, portanto, elemento central das “Recitações dramáticas”. Sua presença em todos os textos parece reforçar a potência da palavra a ecoar pelo espaço cênico, uma vez que as falas a ele destinadas ocupam a maior parte das composições, sem exceção. Ao contrário do que se passava no teatro grego, no qual o coro era tomado como elemento fundamental da representação, a sua inserção no teatro contemporâneo é inteiramente opcional, sendo percebida como um fator de comprometimento da verossimilhança e de ruptura na progressão dramática das cenas. Nos textos de Fiama, o coro parece apontar certa presença da voz de um eu lírico, uma vez que, em sua fala anônima a se misturar às falas dos personagens, emerge um indício de onipresença própria daquele responsável pela disposição dos diversos elementos em cena e pela condução dos dramas. Assim, se, por um lado, os coros representam um aprofundamento da “antidramaticidade” em sua ruptura com a ilusão da representação teatral, por outro, retomam uma característica da tragédia grega, cujo coro, aponta Patrice Pavis, “revela que a ação era originalmente recitada e falada no teatro, ao invés de encarnada e representada por meio de diálogos entre dois ou mais personagens” (PAVIS, 2011, p. 134).

Assim como um narrador épico de Brecht – autor que teve obras traduzidas para o português por Fiama –, a voz de um eu lírico parece se fazer ouvir sob a enunciação dos coros a criar um novo nível dramático e a interromper a progressão mimética, que, no caso das recitações da autora de *Morfismos*, instaura um nível próprio da dicção lírica. Suas composições se revelam,

principalmente, como poemas transformados em cenas cujas brechas, ou cuja “fissura do verso” (BRANDÃO, 2010, p. 32), se abrem em solidariedade às muitas vozes convocadas. Dessa forma, a transposição dramática de um texto lírico dá a outros personagens a possibilidade de falar por si e de se auto-apresentar.

Eugénia Vasques sublinha que, no primeiro momento da poesia de Fiama, manifestam-se três qualidades: “uma vocação para a revolta, uma vocação para a teoria e uma vocação [...] que é a de procurar para a escrita uma experimentalidade laboratorial mergulhada na materialidade da cena teatral” (VASQUES, 2005, p. 20). A migração da poesia para um teatro de palcos quase nus, com personagens que não se movem, provoca um esvaziamento visual da cena e uma consequente emergência das palavras como centro da ação. A estruturação de poemas em cenas teatrais e a singular utilização do coro, portanto, remetem a atenção dos espectadores e leitores de teatro exclusivamente para as falas, além de provocarem a sensação de estranhamento e de suspensão das convenções cotidianas, por meio da recusa do “efeito de realidade” e da criação de um sistema de regras próprias em que a palavra assume um papel genésico.

Fiama parece partir, já em sua primeira obra, de uma concepção da palavra poética baseada no poder de ação da própria linguagem, movimentada pela voz de um eu lírico capaz de sair momentaneamente do foco da cena para acolher múltiplas dicções, conforme ocorre na circulação das falas dos coros e dos personagens. Tal perspectiva parece atravessar sua obra, seja em seu caráter intertextual, como sublinhado por Silveira, seja na defesa de que a palavra tem poder criador, como teoriza em versos de “A voz, crescente”, poema de (*Este*) Rosto (1970): “A própria fala cria / o objecto e separa-o / do silêncio” (BRANDÃO, 2010, p. 22); e de “Canto do canto”, de *Cantos do canto* (1995): “Depois de a Voz ter o dom da cosmogénese / todos os cantos puderam ser cantados, / desde o bíblico ao franciscano canto / e aos poemas a esmo dos poetas” (idem, p. 125).

Seria possível, portanto, traçarmos um caminho que una a sua poesia à sua produção teatral tendo em vista o caráter de “ação revolucionária” assumido pela palavra, como caracteriza Jorge Fernandes da Silveira. Nesse sentido, a ideia proveniente do campo do teatro, que pensa a si mesmo como um processo ativo e progressivo de significação, parece, também, presente na obra poética de Fiama, uma vez que seu trabalho com a linguagem se revela na descoberta ativa e progressiva da palavra. Concebendo o discurso lírico como ato, sua poesia vai ao encontro da ideia de que o discurso dramático é dotado de força performática, com “poder de, simbolicamente, levar a cabo uma ação” (PAVIS, 2011, p. 103), como afirma Pavis. Assim como em “O Marinheiro” o diálogo, o discurso nas cenas de “Recitações dramáticas” é alçado à categoria de ação principal e, como sugere o teatrólogo francês,

o discurso teatral [ou dramático] é o local de uma produção de significante no nível da retórica, dos pressupostos e da enunciação. Por isso, não tem como única missão representar a cena, porém contribuir para representar-se a

si mesmo como mecanismo de construção da fábula, da personagem e do texto (PAVIS, 2011, p. 103).

A definição de Pavis de discurso teatral enquanto “local de uma produção de significante” é justamente o que encontramos na poesia da autora de *Em cada pedra um voo imóvel*, como bem nos lembra Eduardo Prado Coelho. A respeito de *Poesia 61*, o crítico português afirma que, para aqueles poetas, “trata-se de formular uma concepção **topológica** do texto como lugar onde o sentido se produz” (COELHO, 1972, p. 265), ou, ainda, de “defender uma concepção estrutural do poema, em que cada elemento depende de todos os outros e apenas se define no espaço total e ilimitado do poema, através de uma rede muito densa de relações” (COELHO apud SILVEIRA, 1986, p. 18). São essas relações, postas em articulação pelo movimento interno do poema, que se distinguem como traços característicos de uma dramaturgia da poesia, segundo a qual o poema se torna lugar de desfamiliarização e de experimentação revolucionárias sobre a linguagem, assim como um palco de teatro.

Poesia e teatro parecem se encontrar, ainda, no movimento de “vaivém”, ou de “paralelismo”, identificado como característica estruturante da obra de Fiama por Silveira em seu estudo fundamental, *Portugal maio de poesia 61*. Por meio do “vaivém” pelos textos, a poeta sugere um jogo de leitura que leve em consideração a constante movimentação do leitor pelos versos dos poemas, num convite que o chama a participar ativamente do processo de significação, de transformação e de transporte de significados que se operam em sua obra. Com a declaração de que se trata de “recitações dramáticas”, no título da seção de abertura de *Em cada pedra um voo imóvel*, Fiama abre espaço, ainda, para outra voz ecoar em seus textos: a do leitor a recitar os “dramas” que tem diante de si. Assim, sua escrita parece se exhibir em processo, em ato, como drama que pressupõe, também, um processo e um percurso de leitura nosso, um movimento do leitor sobre esse palco de palavras.

Para Silveira,

os versos de *Morfismos* são vasos comunicantes. A capacidade de intervenção do leitor será tanto mais eficiente quanto mais perceber ‘na grafia dos espelhos’ a articulação entre os versos de um poema e entre esse poema e os outros de todo o livro. [...] [A] cada interpretação de um poema reaprendemos a interpretação do outro. (SILVEIRA, 1986, p. 65).

A partir desse movimento, percebe-se que os poemas estruturam, no limite, cenas da nossa leitura por seus versos, e esperam de nós a recitação dramática proposta desde 1958. As “recitações”, portanto, implicam que sejamos o “leitor único”, como na cena de leitura-a-vir que instaura num brilhante poema de *Cenas vivas*:

Entre todas as presenças, eu esperei

a do leitor. Quis ver-lhe os cílios
tremere com a mancha poética.
Na cena doméstica que hoje vi,
a pequena cria abocanhada pelo cachaço,
levada pela gata, se puder, até ao Infinito,
é como o poema que o autor prende na boca.
Mas quem até aqui virá condoído da tortura
de ter um peso morto entre os meus dedos,
poemas que não existem, autor sem som?
(BRANDÃO, 2000, p. 13).

Na proposta aos leitores, encontra-se mais um traço de dramaticidade e de performatividade da sua escrita. A “autora sem som” encena viva ao erguer um teatro da (sua) voz, oferecendo ao leitor sua re-citação incessante.

Referências:

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Cenas vivas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. Recitações dramáticas. In: *Em cada pedra um voo imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 15-53.

_____. *Âmago: antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

COELHO, Eduardo Prado. Apresentação de um livro: *(Este) Rosto*. In: *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.

MARTELO, Rosa Maria. Nomear os nomes. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 200, p. 125-129.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESSOA, Fernando. *Obra poética: em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio de Poesia 61*. Lisboa: IN-CM, 1986.

_____. Apresentação. In: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Cenas vivas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, s/p.

VASQUES, Eugénia. O manifesto teatro de Fiama. *Metamorfoses*, Lisboa, n. 6, p. 19-27, 2005.



FALA E FALTA: DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO A MANUEL ANTÓNIO PINA (OU VICE-VERSA)

Aline Duque Erthal¹

RESUMO

Debruçando-se sobre Fiama Hasse Pais Brandão – em especial, sobre seu poema “Hora obscura” – e Manuel António Pina, este artigo propõe a falta como lugar da fala da poesia portuguesa que se faz a partir dos anos de 1960 e é herdeira do Modernismo. Visitando outras vozes poéticas (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luís Miguel Nava) e pesquisadores como Rosa Martelo e Jorge Fernandes da Silveira, acercamo-nos da noção de indecidibilidade para apreender aquilo que é, simultaneamente, obstáculo e potência dessa(s) escrita(s).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa; Fiama Hasse Pais Brandão; Manuel António Pina.

ABSTRACT

Considering mainly Fiama Hasse Pais Brandão – especially her poem “Hora obscura” – and Manuel António Pina, this article proposes taking *lack* as the privileged place of the Portuguese poetry speech that is made since the decade of 1960 and is a heiress of the Modernism. Visiting other poetic voices (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luís Miguel Nava) and researchers such as Rosa Martelo and Jorge Fernandes da Silveira, we approach the notion of undecidability to apprehend what is simultaneously the obstacle and power of this (/these) writing(s).

KEYWORDS: Portuguese poetry; Fiama Hasse Pais Brandão; Manuel António Pina.

¹ Bolsista de Pós-Doutorado Júnior do CNPq, Professora Substituta de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: alinerthal@gmail.com.

Recebido em: 14/04/2018

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).

“[a literatura] é a presença das coisas antes que o mundo
o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo
desapareceu”

LEVY, 2011, p. 33

Uma das práticas mais frequentes da modernidade poética é o debruçar-se sobre o incômodo em que consiste o próprio escrever. E, se é “duro sonhar e ser o sonho, / falar e ser as palavras!”, como escreve Manuel António Pina (2013, p. 137), a tarefa mostra-se especialmente árdua depois de “tanto passado” (idem, p. 309). *Herdeiros dos antigos e dos contemporâneos*², muitos dos autores portugueses que publicam a partir dos anos 60 fazem da interrogação acerca de um *seu* tempo (ou seja, um tempo para a *sua* poesia) a matéria de seus versos – e transformam, assim, o obstáculo em força motriz.

Os processos dessa investigação poética, naturalmente, variam, inclusive na obra de um mesmo autor; mas algo em comum parece atravessá-los. Procurando acercar-nos precisamente deste *isto*, colocamos Fiama Hasse Pais Brandão e Manuel António Pina em uma mesma “sala de estar” (para usar uma expressão de Ruy Belo). Embaralhando noções de origem e fim, retorno e avanço, epígrafe e lápide, autoria e versão, suas obras lidam com um tempo que, se certamente não se mostra linear, talvez não seja sequer circular ou espiralado. O que parece se deflagrar, *aqui*, são linhas temporais sincrônicas, porém sempre incoincidentes. Assim, não é para se localizar em uma delas, e sim na *distância entre elas* (na fissura do verso, em expressão de Fiama; na falta, em palavra eleita por Pina) que esses autores convocam à página múltiplas *bio, historio, bibliografias*. Veja-se o poema “Hora obscura”, de Fiama:

Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa
eu digo numa fissura do verso uma outra coisa. Que nas comemorações
da sua morte me apercebi de que ele não regressaria aonde estivera presente:
a calecute.

Aí, perante as flâmulas, afastando-se começara a escrever
a mensagem com incidências subtis como a da duplicidade
de pedro o regente ou a das duas batalhas.

A bibliografia de um verso é-me, na vigília, essencial.

O poeta não subira, pois, à cobertura das naus, lera as oitavas.

Depois, na sua própria longínqua ortografia dos symbolos,
inscrevera novo desígnio filosófico ou desenho. Leio-o

com a avareza de quem herda os antigos e os contemporâneos.

Apercebo-me de que apenas no fim do texto, no último poema,

o país onde o leio tem na hora obscura o historiógrafo, cujo nome
como o de um leitor antecede esta ambígua e ubíqua biografia. (BRANDÃO,
2017, p. 162-163)

2 Antecipamos (e estendemos), aqui, expressão usada por Fiama que em breve citaremos dentro de seu contexto poético.

De todos os elementos que saltam à vista nesse poema, Pessoa é o mais evidente. Pessoa de *Mensagem*, e seus *symbolos*, e sua grafia muito própria da história, e o alerta que nos faz para alguma inconveniência da “vigília”: pois “só se, meio dormindo, / Sem saber de ouvir ouvimos”; pois “se vamos despertando / Cala a voz. E há só o mar”, adverte-nos o ortônimo (2008, p. 110)³; Pessoa da “Hora Absurda”, que ecoa a “obscura” e nos diz que “esta Hora é velha!...”, que a Hora “sabe a ter sido” (2008, p. 61)...

Fiama lê, decalca, grafa Fernando Pessoa; mas diz *outra coisa*, e di-lo *na fissura* do verso. Pensamos em Luís Miguel Nava, que erige sua edificação sobre um espaço vazio: “Abro na página um buraco onde alicerço a casa, as letras vêm às janelas” (NAVA, 2002, p. 55); e também em Pina, que, no decorrer de seus livros, atribui à *falta* a condição de lugar (e de sujeito, objeto e modo) da *fala*: “É o que falta que fala / do lugar do exílio / do sentido e da falta de sentido.” (PINA, 2013, p. 272). Falta e fala constituem um binômio que pode ser considerado força motriz da escrita deste poeta, com elementos mutuamente ignitores e, muitas vezes, intercambiáveis. Fissura, buraco, falta, vazio afiguram-se frequentemente como uma (*a*) condição da fala, especialmente naquela produção poética portuguesa dos anos 60 que é herdeira do Modernismo inicial⁴ – portanto, de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, *Orpheu*. No segundo número da revista, por sinal, é sob o título de “Poemas sem suporte” que Sá-Carneiro *des*-abriga seus dois textos, “Elegia” e “Manucure – poemas varados de “Ar”⁵.

Textos que se fazem na fissura por eles próprios indicada (Fiama); falam a partir da falta (Pina); se alicerçam sobre o buraco (Nava): é aqui a *casa* (poética) *portuguesa*. Também habita essa casa muito engraçada⁶ *A confissão de Lúcio*, aquela prosa altamente poética sá-carneiriana, cujo suporte (im)possível assenta justamente no “sem-suporte”: a narrativa se constrói sobre a ausência de certezas (Marta existe? Ricardo existe? Lúcio é lúcido? Ocorre um assassinato, um suicídio ou o quê? Etc.). É *aí* que essa casa que não tem chão, não tem parede, não tem teto, não tem nada, se erige.

Em um de seus textos, Pedro Eiras defende que o extraordinário do livro *A confissão de Lúcio* é a “oportunidade e mesmo a exigência de todas as leituras em simultâneo, [...] deixando o leitor num impasse hermenêutico por sobreposição dialógica de exegeses” (2011, p. 156). É

3 Também em Pina ressoa, por vezes, a preferência por um estado de não vigília para se fazer poesia. Veja-se, por exemplo, a seguinte estrofe de “Palavras” (2013, p. 27):

Contraem-se os músculos na vigília.
Preciso do sono e do movimento dos corpos
para dirigir devidamente o pequeno crime
da tua morte. Agora calo-me um pouco.

4 Cf.: MARTELO, Rosa Maria. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

5 Pina chega a citar “Manucure” no conjunto de notas apostas ao fim do livro *Aquele que quer morrer*: ““É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...”” (2013, p. 98).

6 Vinicius de Moraes já tirava parede e penico da casa que não tinha teto, não tinha nada – mas “era feita com muito esmero”... E Pina, não menos esmerado, escreveria: “A própria casa era um erro / grosseiro: não tinha paredes.” (2013, 171).

isto: também consideramos que o pulo do gato moderno seja a *míngua* (de certezas, de decisões, de respostas unívocas) proveniente do *excesso* (das impossibilidades, mas também de possibilidades que se mantêm potentes) – utilizamos os termos sugeridos pelo próprio Sá-Carneiro, que, no poema “A queda”, escreve: “Morro à míngua, de excesso.” (1996, p. 51)

Fiama decalca Pessoa (e não só ele, mas toda uma tradição imensa convocada frequentemente à página por essa autora); *decalcar* é transferir, por compressão (calco), imagens de uma superfície para a outra. Formulamos, então, que – como fizera Sá-Carneiro – Fiama e outros dos herdeiros do Modernismo (de que já citamos Nava e Pina) sobrepõem dialogicamente exegeses. É este o decalque feito: a compressão/sobreposição dialogante de tempos e tradições literárias, com suas exposições, interpretações, comentários – narrativas, enfim; de imagens poéticas e procedimentos de escrita; de, em suma, (bio)(biblio)(orto)*grafias*. Mas jamais (e nos repetimos) *Fiama e outros dos herdeiros do modernismo* se localizam em um ou em outro dos estratos sobrepostos: ela, e eles, ficam-se na fissura, no entre.

“Ela, e eles”, e o próprio Pessoa. Pensamos em Álvaro de Campos, que se diz “lúcido e louco”, “alheio a tudo e igual a todos”, em permanente “estar-entre, / Este quase, / Este pode ser que..., / Isto.” (1990, p. 244-245), num desacolhimento que em muito ressoa a fissura de Fiama – e também a *falta* que observamos em Pina. Como em Pessoa e em Fiama, o sujeito de sua poética se reconhece tardio – sua existência é posterior a tudo (“Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!”, exclama o sujeito em um poema)⁷, inclusive a si mesmo –, mas também, *e ao mesmo tempo*, ainda por vir: “O seu passado é o Futuro de tudo, / ele a sombra de tudo o que há-de vir.” (PINA, 2013, p. 62) Desinstalada no tempo e no espaço, sua fala é a de alguém já morto⁸ – embora ainda não (afinal, segue se fazendo).

Essa condição deslocada (que é a do sujeito no tempo e no espaço e, ainda, na linguagem e em si mesmo), se não deixa de ser tematizada como um obstáculo, problema a ser penosamente enfrentado, configura-se também, paradoxalmente, como o lugar próprio da poesia, a situação desejada – aliás, paradoxal e sobretudo ironicamente: veja-se por exemplo o riso desglorificante em Clóvis da Silva, *autor* de alguns poemas contidos no livro *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, que morreu enquanto estava “a coçar o cu quando um camião de frita lhe passou por cima – “nenhuma morte foi mais pequena” do que esta (2013, p. 31)... Manuel António Pina retorna ao exercício da heteronímia, mas para tirar-lhe a auréola. A transgressão que Pessoa foi (e será sempre) também é, já agora, tradição – e, para lidar com esse *tanto*, só mesmo manipulando o riso:

Pois que faria eu com tanto Passado
senão passar-lhe ao lado,

7 (PINA, 2013, p. 61).

8 Logo o *primeiro* verso do *primeiro* poema do *primeiro* livro diz-nos: “os tempos não vão bons para nós, os mortos.” (PINA, 2013, p. 11)

deitando-lhe o enviesado
olhar da ironia?

Por onde vens, Passado,
pelo vivido ou pelo sonhado?
Que parte de ti me pertence,
a que se lembra ou a que esquece?
[...]
Também eu (isto) não tenho história
senão a de uma ausência
entre indiferença e indiferença. (PINA, 2013, p. 252-253)

Também Fiana enviesa – com avareza, ela diz – o olhar para o poeta que, “perante as flâmulas, *afastando-se* começara a escrever”. Com graça erosiva, lembra que Pessoa não subira à cobertura das naus: lera as oitavas para construir a ortografia (“de *symbolos*”, ironiza) – própria, porém (/porque) *longínqua*. O sentido de distância (geográfica e temporal), referenciado com insistência zombeteira, mescla-se à reverência – afinal, decalam-se as páginas de *fernando pessoa*. Esse asteísmo, ou seja, o uso crítica irônica para disfarçar um elogio, de “Hora obscura” aproxima-se do efeito conseguido por Pina ao encerrar aquele mesmo livro, *Ainda não é o fim* [...], com a nota:

Os autores, que recorreram frequentemente à duvidosa técnica do collage, assinalam a colaboração (citada e não citada) de Lewis Carroll, G. Apollinaire, Mallarmé, F. Pessoa, M. Cesari, Raul de Carvalho, Thomas Stearns Eliot, M. M. de Andrade, Alexandre O’Neill, F. Lemos, E. Pound, The Beatles, A. de Quental, R. Rossellini, G. Vico, etc. (2013, p. 54).

O gracejo sugerido pela escolha do termo *collage* (e não outro, como *intertextualidade*); pela caracterização da técnica como “duvidosa”; pela combinação inusitada dos referenciados; e, sobretudo, pelo displicente “etc.” com que (não) se encerra a listagem confunde-se com a deferência, ao se assinalarem pelo menos 15 dos *colaboradores* do livro. Como Fiana acusara Pessoa, leitor de Camões, e a si mesma – ela, leitora de Pessoa, logo leitora de Camões, e assim *ad infinitum* –, Pina (ou melhor: os autores Clóvis da Silva, Billy de Kid de Mota de Pina¹⁰ e o

9 “até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 5)...

10 Rita Basílio, na tese de doutoramento *Uma nova pedagogia do literário*, retoma a definição criada pelo próprio Pina para pensar essa heteronímia peculiar: “Clóvis da Silva é alguém que eu (não tenho melhor palavra à mão do que ‘eu’) vejo escrever algumas coisas que escrevo. Não um heterónimo, talvez antes um ortónimo da literatura ela-mesma (isto é, da outra)”.

Quando MAP afirma que Clóvis da Silva é fruto do desdobramento de si que ocorre na própria escrita – ‘Clóvis da Silva é alguém que eu [...] vejo escrever algumas coisas que escrevo’ – não é de divisão, de fragmentação ou de multiplicação de eus que fala. MAP fala de e da ‘literatura’. Com Fernando Pessoa, contra Fernando Pessoa, MAP afirma-se outro relativamente a esse outro – à literatura –, ao seu inexorável poder de alteração. MAP não vê Clóvis da Silva como um heterónimo, um ‘outro’ de si mesmo que, à maneira pessoana, equivaleria a um desdobramento em outros ‘eus’ semelhantes entre si (e em face de si mesmo) na sua essência (verbal, ficcional), mas como um outro efectivamente

próprio Manuel António Pina) desmascara com ironia o mosaico de citações que todo texto é (KRISTEVA, 2005, p. 68). E, ao conferir a todos os *outros* dessa bibliografia o status de *colaboradores*, o poeta torna-os, indistintamente, contemporâneos.

Fiama também chacoalhara o tabuleiro temporal, ao enovelar-se (ela, leitora de *Mensagem*) com o próprio Pessoa (ele, leitor *desta* “ambígua e ubíqua biografia). Lembrem-nos de outro poema, “O texto de Joan Zorro”:

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)

Ironia e homenagem, lápide e versão – indistintamente. Emaranhar os fios bio, biblio e ortográficos é também, portanto, interrogar a validade de limites entre próprio e alheio (“que parte de ti me pertence?”), *vivido e sonhado, lembrado e esquecido*. Todas essas *grafias* são convocadas a um poema como “Hora obscura”, e todas são atravessadas por alguma problematização, a desestabilizar o que elas teriam de unívoco – por exemplo, de científico. Vejamos: no texto referido, o eu-lírico reconhece que a bibliografia é-lhe essencial, mas é-o na vigília, e esta (a vigília), conforme aprendido com Pessoa (logo, com a própria biobibliografia), *não* é essencial; a historiografia a que se refere o poema se faz em uma hora *obscura*, o que mina a pretensão de clareza de um estudo sobre o tempo, a história; e a biografia é, ainda de acordo com o texto, ambígua. Nesse gesto poético de minar as pretensões de exatidão, ao colocar em cena também a ortografia pessoana (*própria*, mas *longínqua*), Fiama nos faz inevitavelmente pensar também na ortonímia, e no quanto ela mesma pouco tem de exatidão, justeza ou coinci-

dissemelhante, um ‘outro’ que não mantém com o ‘eu’ (e também não tenho melhor palavra à mão do que ‘eu’) uma relação interpessoal e intersubjectiva como a que se estabelece entre dois seres de natureza equivalente.

Clóvis da Silva é uma das figurações desse ‘outro’ que, por definição, se distingue do ‘eu’ (não tenho melhor palavra à mão) que o estranha, que lhe é estranho.

Clóvis da Silva, e é MAP quem assim o lê, é, volto a sublinhá-lo, um ‘ortónimo da literatura ela-mesma, (isto é da outra)’. Esta separação no seio da própria noção de literatura – entre uma literatura ‘ela mesma’ (a ortónima) e uma outra – ‘isto’, o que é sem nome – tem repercussões teóricas inapagáveis em toda a aprendizagem do literário que é a de MAP” (BASÍLIO, 2013, P. 46).

Já Leonor Figueiredo, na dissertação de mestrado *Calma é apenas um pouco tarde: resistência na poesia portuguesa contemporânea*, escreve: “Mais interessante é que, como parte da herança pessoana, surge no imaginário poético de Pina a dimensão da heteronímia, embora com uma certa variante paródica. Sobre isto, penso que podemos afirmar que Manuel António Pina foi um inventor de anti-heterónimos, como *Clóvis da Silva* e *Billy the Kid de Mota de Pina*, na medida em que estes não possuem uma vocação dignificante, como o anti-herói não possui a vocação heroica. Com *anti-* não pretendo afirmar que são o contrário do heterónimo, pois não deixam de ser autores fictícios com identidade própria, mas são como uma variante deste, mais irónica e distorcida.”

dência entre quaisquer subjetividades poéticas e alguma subjetividade *civil* – afinal, “o Fernando Pessoa ortônimo é tão máscara quanto Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e os outros”) (MOISÉS, 2008). Transforma-se, assim, ort(o)- em anort(o)- “antepositivo, composto do gr. a(n)-“privação, negação’ e gr. orthós,ἔ,όν ‘reto, direto, correto’, para dar a noção de ‘não reto, não direto, não correto’”¹¹.

Temos usado termos como “enovelar”, “emaranhar” para falar dessa arqueologia sincrônica; talvez eles componham mesmo uma imagem adequada, se considerarmos que os fios não se interrompem, não se atravessam, embora se contactem. Por mais que eles se mostrem embaraçados, as respectivas especificidades se mantêm. Estiquemos esses fios (cada um corresponde a um tempo; ou um autor; ou um texto) e organizemo-los em feixe: os poetas modernos estão interessados nisso, na simultaneidade das bibliografias, historiografias, biografias; mas sabem que se mantêm um afastamento intrínseco. Os mais diversos estratos temporais, espaciais e subjetivos convivem, mas sujeito ou escrita jamais encontram *um seu lugar e um seu tempo*; antes localizam-se no entre (*não lugar e não tempo*). É nesse, com esse e a respeito desse “nem tempo” e “nem espaço” que a escrita se faz. *Aí* vibram as palavras em sua imobilidade movediça; justamente na distância, no *entre* (na fissura, no buraco, na falta, retomamos mais uma vez) os fios.

Instalam-se na desinstalação, esses poetas. Indistintamente distintos, eles são. Decidem-se pela indecidibilidade. Do processo de decalque é na fissura que Fiama se fica; da sobreposição dialógica, é no *entre* as exegeses que se alicerça a casa poética moderna; depois de tantos tanto, é em um entre atípico¹² que Pina se (des)localiza. E o produto dessa localização problemática é o minar as certezas das grafias – o *impasse hermenêutico* de que Pedro Eiras também nos fala. É esta, julgamos, a obscuridade (o *absurdo*) da hora moderna¹³ – essa a indecidibilidade. Da diferenciação, do entre as exegeses dialógicas superpostas, da fissura entre elas, *que nunca se torna uma delas*, surge o dizer; *ali* “a fala se principia”. Lemos de novo “Hora obscura”, e pensamo-lo com as palavras que o professor Jorge Fernandes da Silveira manejou para falar de outro poema, também de Fiama (“Sumário lírico”):

Um texto como este, com identidade biobibliográfica, contextualiza o autor e o leitor entre a subjetividade e a alteridade, o presente e o passado, lá onde as identidades do prógono e do epígono não se sobrepõem uma à outra, buscando juntas o terceiro sujeito futuro, o seu nome “único”. (2006, p. 445)

Jorge Fernandes da Silveira diz mais – agora sobre o poema “Grafia 1”: “quando se significa com o ‘se’, o objeto nomeado já habita *in limine* o vácuo. Ele está no intervalo. Vácuo, intervalo ou pausa: estes domínios da propriedade do entre definem a literatura” (2006, p. 53).

11 Dicionário *Houaiss* eletrônico.

12 Cf ERTHAL, 2016, p. 83.

13 Obscuridade, nunca será demais lembrar, não é ilegibilidade; não é o fechamento (pelo menos, em qualquer sentido pejorativo) do texto em si mesmo.

“Se”... Condição, dúvida, incerteza: risco. Mas, também, possibilidade – infinita; em potência e potente. Pensamos no valor que Pedro Eiras reconhece na “sobreposição dialógica de exegeses” d’*A confissão de Lúcio*. E na expressão “metodologia da dúvida”, cunhada pelo mesmo autor, para caracterizar o apoio (*suporte sem suporte...*) da poesia de Manuel António Pina¹⁴. E encerramos estas reflexões (provisoriamente; sempre) com “Grafia 1”, esse poema já tão conhecido de Fiama:

Água significa ave
se
a sílaba é uma pedra algida
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 (2017, p. 15)

Referências

BASÍLIO, Rita. *Uma nova pedagogia do literário em Todas as Palavras de Manuel António Pina*. [Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses.] Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, dez. 2013.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve – poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

BUENO, Danilo. ‘A literatura morreu’: identidade, paradoxos e melancolia na poesia de Manuel António Pina”. *Revista Desassossego*, n. 10, dez 2013. p 121-130.

EIRAS, Pedro. Notícias do abismo: Mário de Sá-Carneiro e *A confissão de Lúcio*. *Convergência Lusíada*, n. 26, jul-dez 2011. p. 146-159.

14 Também debruçando-se sobre a poesia de Pina, Danilo Bueno, na revista *Desassossego*, observa, de maneira semelhante: “Onde começa o sujeito? Onde começa a escrita? No limite da dúvida, decerto. Essa embaralhação das categorias em constante metamorfose aponta o caráter tenso da poesia pós-moderna, em que o simultâneo arquiteta perguntas mais importantes do que respostas” (BUENO, 2013, p. 126).

ERTHAL, Aline Duque. Fala, falta, falha: o *isto* de Manuel António Pina. *Revista Desassossego*, n. 16, dez. 2016. p. 74-89.

FIGUEIREDO, Maria Leonor Camarinha Parada de. *Calma é apenas um pouco tarde: Resistência na poesia portuguesa contemporânea*. [Dissertação de mestrado.] Porto: Universidade do Porto, nov. 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HOUAISS. Dicionário eletrônico. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 8 abr 2018.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAGE, Rui. *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa – o espelho e a esfinge*. 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa (1979-1994)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Cleonice Berardinelli e Mauricio Mattos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Poesia do Eu*. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

PINA, Manuel António. *Todas as palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*. Porto: Assírio & Alvim, 2013 [1ª ed.: 2012].

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas completos*. Prefácio e edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

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



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 noturnos 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 vozes 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 desenhavam-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 encorpando 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 recopiadas, 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.



GRAFIAS EM METAMORFOSE

Rafael Santana¹

RESUMO

Trata-se de uma reflexão sobre os processos da escrita em três artistas hiper-significativos no panorama da poesia portuguesa do século XX, a saber: Jorge de Sena, Carlos de Oliveira e Fiama Hasse Pais Brandão. Pensando os seus veios escriturais quer ética quer esteticamente a partir do compromisso social e da autonomia da linguagem, este artigo perscruta a poética do testemunho de Jorge de Sena em seu gesto cosmográfico, a poética da brevidade de Carlos de Oliveira em sua expressão cartográfica e a metáfora depurada de Fiama Brandão em sua manifestação gráfica.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão.

ABSTRACT

It is about a reflection on the processes of writing in three hyper-dimension artists in the Portuguese poetry overview of the twentieth century, namely: Jorge de Sena, Carlos de Oliveira and Fiama Hasse Pais Brandão. Taking into account the social commitment and the autonomy of language in their writings, it is possible to obtain a poetics of Jorge de Sena's testimony in his cosmographic gesture, a poetics of the brevity of Carlos de Oliveira in his cartographic expression and refined metaphor by Fiama Brandão in her graphic manifestation.

KEYWORDS: Jorge de Sena; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão.

¹ Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: emailrafaelsantana@gmail.com.

Recebido em: 15/06/2018

Aceito em: 01/07/2018



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

Em *O grau zero da escrita* (1953), Roland Barthes, questionando-se a respeito de determinados parâmetros norteadores da crítica marxista mais ortodoxa, lança então aquilo que já começava a delinear-se como o cerne da sua compreensão do literário, direcionado para os fatores internos da língua e da linguagem: “A escritura é um modo de pensar a literatura, não de entendê-la”, sinaliza. Recusando o lugar da *exegese* extraliterária em prol da liberdade da *construção* de sentidos possíveis através da materialidade do texto, Barthes é no entanto consciente de que a textualidade, como produto do mundo, e, mais que isso, como produção no mundo, está inexoravelmente atada à cultura de um tempo porque – diz ele com grande perspicácia – “não existe literatura sem uma moral da linguagem” (2000, p.120).

Se, como quer o ensaísta francês, a escritura é “[...] a linguagem literária transformada por sua destinação social”, ela (a escritura) estará sempre ligada às grandes crises da História. Afinal, como nos ensina Octavio Paz, “todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem” (2012, p.37). Entre o compromisso social e a autonomia da linguagem também está atravessada toda a poesia mais significativa do século XX português e, mesmo em tempos em que a arte se quis antes de tudo espelho de si própria, a perspectiva ética fincada no desejo de ler e de escrever Portugal não se apagou daquela literatura que manifestara a preocupação de auto-afirmar-se esteticamente como um artifício de linguagem e de assinalar a aguda consciência do texto como um construto de palavras. Falo evidentemente da geração de *Orpheu* e de suas propostas estéticas que não poucas vezes servirão de baliza para futuros poetas, porque tais propostas se tornariam não só um lugar de contemplação e de reflexão mas sobretudo um ponto de ultrapassagem pelo gesto da metamorfose.

Jorge de Sena, em seu já revisitadíssimo prefácio (1960) a *Poesia I* (1961), mais do que negar o fingimento pessoano para afirmar no lugar dele a sua poética do testemunho, exercita antes uma tentativa de compreender a poética do fingimento para além dos simples termos de oposição, terminando por acentuar que o fingimento foi “a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros” (1977, p.26). Na base do testemunho seniano, a poética do fingimento surge como um ponto fundamental de reflexão, como “uma lição e um exemplo” (1977, p.25) a assimilar e a ultrapassar. Porque, “num país em que ser-se poeta é ser-se um profissional do sentimento oportuno” (*Ibidem*) – palavras do próprio Jorge de Sena – o fingimento pessoano vale como um ensinamento, modo de romper com todo um lirismo romântico de cariz confessional. Recusando também ele o entendimento da poesia como confissão, Sena compreende-a, antes de mais, como linguagem. Não exatamente como uma linguagem do artifício esteticista ou da autorreferencialidade – como era o caso declarado de Pessoa –, mas sim como uma linguagem que, preocupada em dizer o mundo, seria capaz de transformá-lo através da palavra do poeta que, justamente por estar no mundo e nele ter os seus olhos criticamente postos, poderia testemunhá-lo.

Perpassada pelo compromisso ético e estético está toda a poesia de Jorge de Sena, inclusive muito antes de que ele um dia viesse a postular o seu lugar na literatura como um poeta do

testemunho. Exercitando agora o ensinamento barthesiano de ler a escritura ulterior no texto anterior, quero propor uma breve leitura do poema “Os trabalhos e os dias”, de 1942, que integra o conjunto de textos que Sena publicou no ano de 1946 sob o título de *Coroa da terra*, vindo ainda a recuperar este volume de versos em 1961, aquando da publicação de *Poesia I*.

OS TRABALHOS E OS DIAS

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e principio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso da vida.

À medida que escrevo, vou ficando espantado
com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito.
Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,
quando fico triste por serem palavras já ditas
estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
e desenhei uma rena para a caçar melhor
e falo da verdade, essa iguaria rara:
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo. (1977, p.24)

Em clara intertextualidade com a obra de Hesíodo, Jorge de Sena escreve o seu poema que alinhava também ele os conceitos de trabalho e de justiça. Mas se em Hesíodo o trabalho agrícola é simbolicamente a demanda pelo *métron* por parte de uma humanidade que, incauta, desafiara o poderio dos deuses que, por sua vez, castigaram a sua *hybris* regalando-lhe Pandora – presente (doros) de todos (pan) –, aquela que privou o mundo da beleza do cosmos colocando os homens frente à angústia do caos, o trabalho empreendido por Jorge de Sena é antes de tudo uma reflexão sobre a palavra ou, se quisermos, uma cosmologia da palavra. “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro / e principio a escrever como se escrever fosse respirar”, eis os versos iniciais destes *Os trabalhos e os dias* do poeta ulterior, escritura que se tece em processo de metamorfose do texto anterior.

“No princípio era o verbo”, dizem as escrituras sagradas, e porque consciente de que o trabalho com a palavra é o sopro outro capaz de dar vida a corpos de linguagem, esse poeta declaradamente interessado em testemunhar tudo aquilo que é próprio do humano transita ao longo de sua obra por domínios mais que vastos, que vão do macrocosmo ao microcosmo. Compondo uma arte poética que abarca o cotidiano aparentemente mais trivial – “Na mínima

coisa que sou, pôde a poesia ser hábito” – e ao mesmo tempo um saber intelectual que denota uma erudição espantosa – “[...] palavras já ditas / estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos” –, Sena apresenta o gesto escritural como uma aprendizagem de si próprio e do outro: “este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo”.

Com o poema de Sena, estamos diante daquilo que Rosa Maria Martelo nomeou de uma “cena de escrita”, imagem que aponta para uma teatralização do ato de escrever, ou melhor, imagem que se exhibe ela própria como uma *ceno-grafia*. As cenas de escrita nunca são inocentes, diz a ensaísta, “elas indicam sempre uma poética e também uma ética da escrita” (2010, p.323). Repare-se pois que a base da poética do testemunho já está presente, ainda que em estado de latência, na “arte poética seniana que *Os trabalhos e os dias* exemplarmente traduzem” (2006, p.165), como bem mostrou Gilda Santos, e não foi por acaso que o livro *Coroa da terra* foi integrado posteriormente, por iniciativa do próprio Jorge de Sena, em *Poesia I*.

Da cenografia do poema seniano, quero viajar agora pelos mapas de Carlos de Oliveira, transitando por este mundo de palavras a que o poeta chamou cartografia:

MAPA

I

O poeta
[o cartógrafo?]
observa
as suas
ilhas caligráficas
cercadas
por um mar
sem marés,
arquipélago
a que falta
vento,
fauna, flora,
e o hálito húmido
da espuma,

II

pensando
que
talvez alguma
ave errante
traga
à solidão
do mapa
aos recifes desertos,
um frémito,
um voo,
se for possível
voa
sobre tanta
aridez. (1992, p.98)

Integrante do conjunto de poemas que em 1968 Carlos de Oliveira publicara sob o título de *Micropaisagem*, o poema “Mapa” apresenta o poeta como o cartógrafo que “observa / as suas / ilhas caligráficas”. Trata-se, claro está, de uma reflexão sobre as especificidades da linguagem, processo a que ele vinha submetendo a sua poesia desde a publicação de *Cantata* (1960), livro que a crítica especializada considera o ponto de transição da sua obra. Adepta num primeiro momento da poética neorrealista, a poesia de Carlos de Oliveira apresenta um percurso evolutivo que vai da preocupação social da escrita a um “crescendo para a autonomia do objeto estético” (Alves, 2000, p.124). Como assinala Manuel Gusmão, assistimos em sua

poesia a uma passagem da *voz* à *escrita* ou, na proposta de leitura de Ida Alves, assistimos a um poeta que, de arauto, se faz artífice.

Aliás, todo o trabalho de revisão que durante anos Carlos de Oliveira veio empreendendo em seus versos permitem entrever em sua obra uma “depuração do excesso de dramatismo” (Alves, 2000, p.126), trabalho poético que coloca o seu leitor diante de uma economia da linguagem, de uma palavra enxuta que propositadamente se quer escassa mas densa de sentidos, como que a fazer eco aos famosos versos de João Cabral de Melo Neto em homenagem a Graciliano Ramos, artista que fez da depuração das palavras um processo “que as limpa do que não é faca: de toda uma crosta viscosa, / resto de janta abaianada” (1994, p.52).

Em “Mapa”, Carlos de Oliveira apresenta-nos uma “paisagem cosmológica” (GUSMÃO, 2010, p.322) expressa em imagens que vão do macro ao micro. Com efeito, se levarmos em conta a tradição dos mapas, perceberemos que o termo *cartografia* é mais ou menos recente, datando de meados do século XIX. Durante um largo fosso temporal, o estudo do espaço geográfico recebia o nome genérico de Cosmografia, que abarcava abrangentemente a astronomia, a geografia e a ciência dos mapas. De fato, só no século XIX, tempo que compreende o ser humano e as suas diversas atividades a partir de coordenadas históricas muito precisas, é que o estudo da cartografia poderia surgir enquanto tal. Do latim *charta* (mapa/papel) e do grego *graphien* (escrita), a cartografia é, ao fim e ao cabo, a descrição do espaço no papel. Ao cotejar-se ao cartógrafo, o sujeito poético de Carlos de Oliveira mapeia as suas ilhas-metáfora que são as palavras, “arquipélago / a que falta / o vento / fauna, flora” não apenas porque esse lugar é marcado por uma aridez tão típica do espaço poético que, no autor de *Aprendiz de feiticeiro* não raro coincide com a região da Gândara, mas talvez porque se configure (esse espaço-tempo) como um mundo assinalado por uma escassez ainda desejanse do voo. Em outras palavras, por um mundo ainda passível de ser transformado.

Da exuberância discursiva de Jorge de Sena à poética da brevidade de Carlos de Oliveira, da cenografia seniana à cartografia oliveiriana, chegamos ao tempo da radicalização do conceito da autorreferencialidade da escrita com os poetas de *Poesia 61*. E o percurso aqui escolhido não é nada aleatório, já que Fiamma nos ensina que “O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente” (2006, p.173). A esse respeito, lembremos ainda que em sua raiz etimológica epígrafe significa *escrever sobre, em cima de*, tal qual um palimpsesto que traz no texto ulterior as marcas indelévels do texto anterior. Jorge de Sena e Carlos de Oliveira são dois poetas de referência para as gerações futuras, e assim também para Fiamma e seus contemporâneos, para os quais, sobretudo Carlos de Oliveira, é o poeta referencialmente nomeado de Mestre. De uma teatralização do ato de escrita representada numa *ceno-grafia* em Jorge de Sena passamos então ao apagamento do sujeito que se fossiliza ele próprio na paisagem de uma *cartografia* em prol da autonomia da linguagem, para chegarmos finalmente ao tempo da *grafia*, que não é outro senão o tempo de *Poesia 61*.

“Grafia 1” é afinal o título do poema de abertura de *Morfismos*, conjunto de textos com o qual Fiamma começa a inscrever-se na cena literária portuguesa:

GRAFIA 1

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 (2006, p.15)

Emblemáticos, os versos “Água significa ave / se” tornaram-se definidores de toda a poética de *Poesia 61*, desejosa de uma desmontagem do poder *pela* e *na* palavra. Porque, cientes de que a língua é uma convenção e de que os signos são majoritariamente arbitrários, os poetas de *Poesia 61* são também conscientes de que é apenas através da fricção, isto é, apenas através do corpo a corpo com a linguagem que a palavra se faz libertária. Talvez nenhuma outra geração como a que Fiamma representou tenha sido mais consciente de que a língua é fascista e de que mudar a língua pode por vezes significar mudar o mundo. Ousaria mesmo dizer que o que Fiamma empreende quase *avant la lettre* em *Grafia 1* é aquela “trapaça salutar” que, só dezesseis anos mais tarde, em 1977, Roland Barthes definiria como um modo possível de romper com *o fascismo da língua* (2007). Por outras palavras, Fiamma trapaceia a língua, fazendo da sua poesia, como diz Jorge Fernandes da Silveira (2006/1986), uma poética que é sempre *uma hipótese em curso*, por recusar os sentidos cristalizados:

Por meio das suas próprias articulações, o princípio de equivalência entre “água” e “ave” ordena o poema no espaço interno de sua estrutura, sem pôr de lado, contudo, a possibilidade de se relacionar essa estrutura com a exterioridade dos conceitos estabelecidos.

Quer isto dizer: “Água significa ave”, se no poema se produzem coordenadas de uma “Grafia” que vão de encontro à conformidade dos significados fixos (água significa ave, água significa ave) e que propõem, na dissonância da coincidência produzida, o real modo fictício de estar no poema. A este processo denominamos *textualização* da palavra no poema.

A partir da afirmação de que existe uma tese em desenvolvimento, as estrofes encabeçadas por “se” configuram-se fulcro de antítese, se comparadas a uma prática convencional de versificação [...] (SILVEIRA, 1986, p.67, grifo do autor).

“Onde / as mãos derrubam arestas / a palavra principia”, estes os versos finais de “Grafia 1”, configurando-se como palavras extremamente pertinentes, se considerarmos a sua referencialidade histórica. Derrubando arestas, diga-se, os convencionalismos de linguagem, os poetas de *Poesia 61* revolucionaram a língua sem contudo deixar de ler a ambiência espaço-temporal que os circundava. “[...] Posso dizer que o poeta imorredouro / é o que introduz na língua a metáfora mais densa” (2010, p.46), assinala Fiama, sem nunca abdicar de assinalar também: “a minha existência (entre os iberos) urge” (2010, p.30).

Referências

ALVES, Ida. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice poetas: personagens da linguagem*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Âmago: antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

GUSMÃO, Manuel. A arte da poesia em Carlos de Oliveira. In: *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.315-338.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.321-343.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Carlos de. *Micropaisagem*. Lisboa: Caminho, 1992.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, Gilda. Jorge de Sena: “Quarenta anos de pública servidão poética”. In: *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Introdução e organização de Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1977.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & Versão: ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.



UMA LEITURA JUBILOSA

Fernanda Drummond¹

RESUMO

Este artigo aponta algumas vertentes possíveis para ler a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. A primeira tem a ver com a busca pelo leitor único, aquele privilegiado para entender os meandros da literatura dita hermética. Nessa seara, procuramos entender esse conceito de Brandão por meio da reação à leitura de Roland Barthes, em “A morte do autor”, publicado em 1968. A segunda vertente liga as ideias de imagem às de desejo. Dessa maneira, poderemos ver como o diálogo com o desejo e o erotismo está expresso na poética de Fiama. Entendemos aí a expectativa de abandono do leitor como uma enunciação da falta, conceito central para o entendimento da ideia de eros. Por fim, a terceira vertente explora as teorias de imagem numa investigação que acompanha a elaboração dos poemas da autora de 61. Partimos de reflexões dos próprios poemas de enfrentamento da imagem literária e do sentido da visão até um dos últimos versos da autora. Pode-se concluir, assim, que a definição do suporte da imagem, de modos complexos e múltiplos, foi a preocupação que fundamentou a *Obra breve* de Fiama Hasse Pais Brandão.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia 61; poesia portuguesa; Fiama Hasse Pais Brandão; Imagem

ABSTRACT

This article points out possible axes to read the poetry of Fiama Hasse Pais Brandão. The first has to do with the search for the unique reader, the one privileged to understand the intricacies of the so-called hermetic literature. In this section, we try to understand this concept of Brandão

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, bolsista do CNPq. E-mail: fernandadrummond@gmail.com.

Recebido em: 01/04/2018

Aceito em: 30/06/2018



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

through the reaction to the reading of Roland Barthes, in “The Death of the Author” published in 1968. The second part connects image and desire. In this way, we can see how the desire and the eroticism dialogue is expressed in Fiamas’s poetics. We understand the expected abandonment by the reader as an enunciation of the lacking, a central concept for understanding the idea behind eros. Finally, the third part explores the theories of image in a theoretical investigation that accompanies the writing of author of Poesia 61. We begin discussing that confront the literary imagery and the sense of the vision until one of the last verses of the author. Thus, the definition of the support of the image, in complex and multiple ways was the preoccupation that grounded Fiamas Hasse Pais Brandão’s *Obra breve*.

KEYWORDS: Poetry 61; Portuguese poetry; Fiamas Hasse Pais Brandão; Image

Jorge Fernandes da Silveira uma vez disse de certa estrofe d’*Os Lusíadas*: é uma estrofe desastrosa. Este é um artigo desastroso, porquanto fragmentário. Quer falar da questão do leitor único em Fiamas, do desejo e da configuração das imagens na Poeta 61. As três são pistas deixadas generosamente pelo ensaísta brasileiro, de modo que o que sigo a partir de agora são apontamentos de estrutura quebrada e polimorfa. Por sorte, o dizer e desdizer também fazem parte da poesia de Fiamas Hasse Pais Brandão.

Poucas coisas podem ser ditas sempre-presentes na longa obra poética de Fiamas. Dentre essas poucas coisas, a questão da alteridade aparece repetidas vezes colocada. Se levarmos em consideração o prefácio que escreveu a autora ao livro *Homenagem à literatura*, de 1974, num contexto de resposta ao ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes, vemos ali a vontade de se colocar no texto como um corpo (de mulher, diga-se) com autoridade (o que é diferente de “autoritário”). No texto do prefácio, depois expurgado da sua *Obra breve*, vemos uma tentativa de recuperar a unicidade da via de mão dupla Autor (grafado com maiúscula) - leitor.

12. sendo a crítica um privilégio (...)
 13. Tendo abandonado os (...) propósitos (...) de postular uma obra aberta
 14. para as massas de leitores da cultura de massas
 15. ou democrática.
 16. Levando a crítica a desistir de proclamar a abertura da obra
 17. ao inconfessado intuito político de rasurar a unicidade
 18. texto — Autor
 19. de modo a beneficiar as massas com uma leitura por leitor (...).
- (BRANDÃO, 1974: 2)

Em primeiro lugar, o interesse da crítica é um privilégio que Fiamas não tem, no mais das vezes. A postura de Fiamas Hasse Pais Brandão, muitas vezes tomada pelos críticos como hermética, tem custado a não leitura de sua obra. Como fundamentam os versos de “A voz da rã”, de *Cenas vivas*, “toda a literatura está não lida/ toda a literatura foi traída” (BRANDÃO,

2006: 654). Gastão Cruz advoga que um dos livros mais importantes da poesia portuguesa é *Área branca*, e, no entanto, ele passou ao largo da crítica ao longo do último quartel do século XX, só sendo reverenciado por Luís Miguel Nava em “Os poemas em branco de Fiama Hasse Pais Brandão”.

Além disso, Fiama parece rejeitar uma ideia que a nós parece transparente, hoje: a de que a leitura pertence a quem lê, “a beneficiar as massas com uma leitura por leitor. Não tendo uma significação cunhada por quem escreve, o autor perde toda a sua *autoridade*. Isso é algo que nos incomoda, porque parece dizer que não há tantas leituras quanto há leitores. Para Barthes, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto, de modo que escrever não pode mais ser representação, tem de passar a ser uma ação performática. Portanto, o autor só existe enquanto está escrevendo, enunciando. Mas para Fiama, faltaria uma contrapartida – ser lida e desvendada: “Mesmo em minha vida o meu texto se distinguia do meu corpo e era por mim legado à decifração” (BRANDÃO, 2006: 190). No entanto, tarefa hermética para a autora de *Homenagem à literatura* não se encerra no desvendamento do segredo, no entanto se atualiza, criando novos universos a descobrir. O sentido sempre se move a partir do que o texto autoriza.

Por outro lado, cada leitura singular não prescinde da presença do sujeito enunciador, que possibilita a intersubjetividade entre autor e leitor. Nisso pode parecer que Roland Barthes e a autora portuguesa concordam: “há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor” (BARTHES, 1988: 70).

Haveria um desconcerto entre autor e leitor, quando, ainda segundo o crítico francês, “a crítica clássica nunca cuidou do leitor”? Se, no contexto da palavra clássica, se pretendia uma travessia contínua e simétrica de encontro ao outro – e se para isso os cantores épicos viajavam, atravessavam fronteiras –, hoje a palavra é moeda de troca, e essa troca é configurada em poder:

Os povos antigos traziam nas carroças
os nomes e os objectos; colhiam nas árvores
nomes e alguns frutos, e dos mares
e das montanhas arrastavam
múltiplos nomes do ar e dos ares;
magnânimos, trocavam ou vendiam objectos,
porém davam as palavras.
(BRANDÃO, 2006: 617)

A promessa de Fiama é um investimento no discurso, a defesa, portanto, da tese segundo a qual a palavra transforma e que o poeta detém uma espécie de enigma a ser decifrado, o que não nos parece muito diferente da necessidade que ela tem de alcançar o leitor *único* — com ênfase neste adjetivo —, aquele que aparece em alguns de seus poemas. Dizemos aqui os anos de publicação dos recortes de versos, seguidos dos títulos dados aos poemas, para que se regis-

tre a recorrência do tema ao longo da obra:

só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.
(Homenagem à literatura, 1974)

amei algum leitor mas tarda o uno.
(Canto dos meus pés, 1995)

E nem assim,
com tão longa paixão na Natureza, nenhum leitor, o único, o amado, me trouxe o
louro e a coroa.
(A voz da rã, 2000)

Entre todas as presenças, eu esperei
a do leitor único. Quis ver-lhe os cílios
tremere com a mancha poética.

(Ciclo “Elegíacos”, 2000)

Nos quatro exemplos há a consciência de uma espécie de abandono, ao mesmo tempo que uma expectativa messiânica do leitor, sugerida pela falta de apreciação e o silêncio que impediram sobre a sua obra. Urge que a leitura poética de Fíama se torne jubilosa para os leitores, da mesma forma com que seus poemas encarnam o júbilo: a leitura toma aquele lugar onde o “puro amor” camoniano é a “matéria simples” que busca a forma entre o excesso e a escassez de um coração apaixonado. Porque, segundo Anne Carson, o amor está onde está a falta:

A palavra grega *eros* denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que está em falta”. O amante quer aquilo que ele não tem. É, por definição, impossível que ele tenha o que ele quer se, logo ao tê-lo, não se trata mais de querer. Isso é mais do que um jogo de palavras. Há um dilema dentro de *eros* que vem sendo avaliado como crucial por pensadores desde Safo até os dias de hoje. Platão volta a isso sempre. Quatro dos seus diálogos exploram o que significa dizer que o desejo só pode ser pelo que (nos) falta, que não está à mão, não está presente, não está sob a posse de alguém nem no ser de alguém. (CARSON, 2008: 16. Tradução minha).

A luta em que o poeta se encontra por não encontrar seu leitor é a mesma luta da escassez que impulsiona o amor. Na nossa visão moderna, a condição de possibilidade para ter um leitor é poder entrar num diálogo em que subjaz a troca, já que as palavras só têm valor na troca, passam a valer a partir das divisões que provocam. A palavra, para Fíama, não tem valor em si, ou seja: cada nome é único e faz parte de um tempo. O tempo único de Fíama é o da modernidade, e estar nela é entrar no modo de troca entre os seres — por isso, cada ser que nasce pode se rejubilar.

Gastão Cruz conta, em um texto de homenagem a Fíama, que “era de imagens que nós

achávamos que a poesia vivia” (CRUZ, 2008: 294). De fato, a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão parece ter sobrevivido de imagens e de um longo questionamento sobre como defini-las. Tentaremos, a partir de agora, organizar as teorias da imagem estabelecidas pela autora de *Poesia 61* no decorrer de sua obra.

De acordo com a ensaísta Rosa Maria Martelo, “a obra de Fiama dá-nos uma das mais elaboradas meditações entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa” (MARTELO, 2012: 129). Não pretendemos ir ao alcance desse percurso já feito. Entretanto interessam-nos alguns aspectos da argumentação de Martelo para dar início a esta reflexão. Em *61* pode-se dizer que houve uma libertação da junção de imagens, e, num eixo mais formal, conseguiu-se a liberdade de associação de sons, imagens ou construções sintáticas, da mesma maneira que, no Modernismo brasileiro, se pôde passar a usar a linguagem cotidiana na poesia. Paralelamente a isso, tanto aqui como lá, essa liberdade nunca trabalhou contra o conceito de rigor obstinado e preocupações formais.

Essa junção de imagens não ortodoxa, além das inovações de linguagem, foi um dos conseguimentos dos então jovens poetas 61. Afinal, como atesta “Tema 4”, de *Morfismos*, “Nenhum sinal nos calcina as órbitas/ Voluntários/ somos de frente com a imagem/ na grafia dos espelhos” (BRANDÃO: 2006, 12).

Ainda segundo Martelo (2007), “na década de 60, voltava a ser radicalmente sublinhada a ruptura da aliança entre a palavra e o mundo instaurada pela Modernidade estética”. Diferentemente do que se passava com uma poeta de geração imediatamente anterior, Sophia de Mello Breyner, não havia, nessa linguagem em ruptura, a garantia de que se podia superar uma diferença ontológica entre palavra e coisa. Apesar de Sophia ter influenciado sobretudo a Gastão Cruz e Fiama, a confiança dessa reunião (expressa por Sophia) se torna desconfiança no processo de nomeação. Num poema já bem posterior aos de 1961, Fiama diz:

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, 2006: 715)

João Barrento, ao se referir à poeta Yvette Centeno, observa que “numa linha céptica já antiga (e mais hermética que órfica), vê-se levada a constatar que o nome não faz saber a coisa” (Barrento, 1998: s/p), algo que se também depreende de poemas centrais de Fiama. Igualmente se poderia dizer que a autora é influenciada por uma linhagem de poetas que é “profundamente condicionada pela consciência da irreducibilidade entre a palavra e o objeto natural” (MARTE-

LO, 2012: 146). Se os dois elementos estivessem em fusão, seria a concretização do desejo, e nada além da realização daquilo a que os Românticos aspiravam dar origem: a aliança entre sujeito e sua realidade circundante. Mas, desde o Romantismo, reconhecia-se ser impossível a identidade total entre o sujeito (desejante) e o objeto que o circunda e que é mimetizado.

Paralelamente, espelham-se e partem-se em muitos os conceitos de imagem, que interessam de sobremaneira a Fiama Hasse Pais Brandão. Um dos processos de entendimento de imagem se prende à “imagem-herança”. Fiama seria, para citar Martelo, “herdeira de uma tradição de modernidade (romântica e depois simbólico-modernista) para a qual a poesia é essencialmente uma arte da imagem (...)” (MARTELO, 2012: 140).

No processo de articulação entre possíveis definições de imagem “a linguagem da poesia [de Fiama] vai-se transformando” (MARTELO, 2012: 149). Num poema de *Área branca* se escreve “Sei que o erro das imagens/ é a verdade da realidade” (BRANDÃO, 2006: 326). À parte da discussão dos conceitos de verdade e de realidade e da não coincidência entre eles, vemos que imagem não é uma ideia comprometida com a coerência, mas sim com o erro. O poema “Nova ocidental”, podendo ser uma releitura de “O sentimento dum ocidental”, ao descrever o cair da noite e certos aspectos arquitetônicos e históricos de Lisboa, também provoca uma reflexão sobre a imagem:

Descrevo este lugar como face e visão de uma cidade
tornando-se cada vez mais turva depois do zénite sendo por fim
a descrição de uma catástrofe. Reconheço que uma imagem serena pode ser
expressão do drama como o desta praça
cheia de estalidos da cremação de muitos segmentos de árvores
(BRANDÃO, 2006: 237)

Na tensão entre imagem e expressão no poema, Fiama reconhece que nada se parece, mas tudo é concomitante. Neste sentido, não pode haver metáfora, já que tudo expressa seu ser ao mesmo tempo. A linguagem expressa uma espécie de técnica de condensação de termos díspares para provocar um deslocamento na leitura: o drama é lido através de uma imagem serena, assim como a imagem pode ser conceituada como algo que se transforma e aparece de muitas formas ao mesmo tempo.

Resta-nos dizer que “viver de imagens” era um desejo dos poetas 61. No caso de Fiama, trata-se de uma tentativa de apreender e dialogar com o real – ou com sua ausência – que manteve e transformou durante o ato de fazer sua literatura. Arriscamos dizer que a procura por uma conceituação das imagens fez parte do impulso teórico proposto por Fiama Hasse Pais Brandão. Se o primeiro poema de sua obra lírica criava imagens deslocadas — justapondo “água” e “ave” e “sílaba” e “pedra” —, da libertação de sintagmas surge uma proliferação de heranças,

referências metapoéticas, nunca perdendo de vista a conexão entre imagem e imaginação.

Na direção do último livro de Fiama, *As fábulas*, nota-se que o esforço se encontra em “diminuir a área da imagem” (BRANDÃO, 2006: 476), como diz um verso de Fiama, e ficar apenas com as “cenas-fulgor”, para usar um vocabulário de Maria Gabriela Llansol. Para isso, Fiama se concentra em uma linguagem mais simples do que antes (“a matéria simples busca a forma”, de Camões), com menos referências eruditas, porém num discurso límpido sobre a natureza e os arquétipos.

Cito, para terminar, e a título de exemplo dessa limpidez, versos do último livro, de 2002, esperando que a imagem do júbilo que eles encerram possa propiciar as leituras até aqui testadas:

Amar o mar completa a minha vida
com o tacto de um amor imenso.
Amar ateia a margem
arrebata-me de júbilo e paixão.
(BRANDÃO, 2006: 718)

Referências:

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Homenagem à literatura*. Porto: Editora Limiar, 1974.

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

BARRENTO, João. “Um quarto de século de poesia portuguesa”. Revista Semear no 4. Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, PUC-Rio (1998). Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_19.html> (acesso em: 15/01/17)

CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. Champaign: Dalkey Archive Press, 1998.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Vida urgente”. Texto apresentado no congresso 100Futurismo, 2017, Faculdade de Letras da UFRJ.



FIAMA FIANDEIRA: O FASCÍNIO PELO HERMETISMO

Cinda Gonda¹

À minha irmã, Angela Amália, in memoriam, a mais bela e corajosa tecelã.

RESUMO

As estratégias de leitura de um poema, como as definiu, ainda nos anos 1980, o crítico português Eduardo do Prado Coelho, a que se soma um projeto de abordagem textual “ao rés do chão”, como a deseja Jorge Fernandes da Silveira, constituem os pontos de partida teóricos para encontrar a via de leitura da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão e do seu fascínio pelo hermetismo. Numa segunda etapa, este ensaio gostaria de propor, juntamente com António Ramos Rosa, que a opção pelo hermetismo é a marca central da poesia contemporânea, o que permite em consequência recuperar aquele elo perdido entre a poesia de Orpheu e os poetas do grupo Poesia 61.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão, António Ramos Rosa, Árvore, hermetismo, poesia contemporânea.

ABSTRACT

The strategies of reading a poem, as defined in the 1980s, by the Portuguese critic Eduardo do

¹ Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: cgonda21@terra.com.br.

Recebido em: 15/06/2018

Aceito em: 01/07/2018



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

Prado Coelho, which includes a project of approaching the text “ closely”, as Jorge Fernandes da Silveira wants it to be, are the theoretical starting points for finding the way of reading the poetry of Fiama Hasse Pais Brandão and her fascination with hermeticism. In a second stage, this essay would like to propose, together with António Ramos Rosa, that the option for hermeticism is the central mark of contemporary poetry, which allows in consequence to recover that missing link between the poetry of Orpheu and that of the poets of the group Poesia 61.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão, António Ramos Rosa, *Árvore*, hermetism, contemporary poetry.

*Este amor literal, o pormenor dos lábios, a aproximação
da consciência é a situação mais nítida sobre a profundidade
[dos gritos.*

Fiama Hasse Pais Brandão. “A minha vida, a mais hermética”.²

Pelo fio da memória lugares, vozes e situações nos revisitam, vindos de muito longe. Uma imagem em particular insiste em ficar. Encontramo-nos na Avenida Chile, antiga sede da Faculdade de Letras. Um jovem professor de literatura portuguesa dá início à aula³. Traz nas mãos uma nova apostila. A inscrição é breve: Poesia 61. Fiama, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Gastão Cruz, Casimiro de Brito despertam curiosidade entre os alunos e alunas da turma. Afinal, sabemos que em tempos sombrios, a poesia, com sua capacidade de “alterar o ângulo da visão”, dissemina palavras através das metáforas, modo oblíquo e transferido do poeta dizer.

Corriam os anos 70. Com os autores, chegavam também os ecos da guerra colonial em África, a opressão salazarista em Portugal. Convém lembrar que do lado de cá do Atlântico, vivíamos também os chamados “anos de chumbo”. Talvez por isso mesmo a descoberta de novíssimos poetas portugueses e africanos nos tenha resgatado a sensação partilhada por Octavio Paz: a de sermos, “pela primeira vez, contemporâneos de todos os homens”. (1976, p.14)

Num belíssimo livro, de se sua fase kantiana, o jovem Lukács nos adverte: “A nostalgia é sempre sentimental” para, em seguida, acrescentar:

Mas existem formas sentimentais? A forma é uma superação do sentimentalismo; na forma não há mais nostalgia nem solidão; as coisas se realizam plenamente ao se converterem em formas. Mas as formas da poesia são ainda temporais; sua realização pressupõe um “antes” e um “depois”, não é um ser, mas um devir. O conceito de forma da poesia já não é um símbolo da nostalgia? (2011, p. 26)

No livro mencionado, o ensaísta húngaro tenta definir aquilo que se teria transformado no grande enigma a desafiar os teóricos da literatura: o da forma artística, o espaço para onde

2 BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991, p. 201.

3 A referência é ao Professor Emérito Jorge Fernandes da Silveira, da Faculdade de Letras da UFRJ.

todos os possíveis se dirigem: o finito e o infinito, o eterno e o fugaz, a luz e a sombra, a vida e a morte, na aspiração pela unidade.

Foi a partir da imagem formulada por Lukács de que a forma seria uma espécie de tapete, onde as palavras comporiam os fios que engendrariam sua trama, que chegamos ao título: “Fiama Fiandeira: o fascínio pelo hermetismo”. Uma outra voz se anuncia, acrescentando sentido acerca do nome da poeta: a de Eduardo Lourenço, “se a poesia é a palavra infinita que alude à matéria sem jamais a poder colher, a de Fiama, como um milagre, é a rosa mesma da realidade como uma chama, a que o seu nome mágico a predestinava.”

Ainda pelo fio da memória, ecoa a de Eduardo Prado Coelho, quando numa de suas aulas,⁴ nos sugere um método de aproximação ao poema. A proposta consistia num mergulho profundo em suas águas, a fim de o investigar e apreender o que nele se ocultava. A lição dividia-se em três momentos. O primeiro, destinado à leitura dos visíveis do texto, a ideia inicial que a leitura desperta. O segundo, tendo “a palavra como isca”, consistiria em captar os invisíveis do texto. Tratava-se de um processo de investigação delicado e minucioso, no qual caberia o registro das palavras que se repetiam, aquelas que se opunham umas às outras, as que se encontravam num processo de sinonímia, e, não menos importante, a descoberta da “palavra – maná”, como a chamava Barthes⁵. A que funcionaria como um ímã, atraindo as demais. Tais palavras, como nos adverte Prado Coelho,

circulam no poema, arrumando e desarrumando sintagmas, intervindo em todos os lugares, de tal forma que o seu significado se reduz a um mínimo quase informulável, e o que predomina é a energia irradiante que de tais palavras se liberta, e que contagia toda a estrutura dos poemas, tornando-os expansivos e conferindo-lhes um máximo de abertura em relação ao real para que tendem. (1979, p. 211)

Finalmente, uma vez detectados os tais invisíveis, a etapa final consistiria em os articular. Uma vez articulados, estes invisíveis iriam formar os “novos” visíveis do texto. Seguindo a lição de Eduardo, e a de Jorge Fernandes da Silveira que como um toque de alerta defende a necessidade de uma rigorosa leitura, “rente ao texto”, caminhamos em direção à poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, seguindo, como nos lembra Valéry,

pela floresta encantada da linguagem, aquela em que os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevisos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas. (1983, p.12 e 13).

4 Curso de Mestrado, realizado nos Programas de Pós-Graduação, em Literatura Portuguesa, na Faculdade de Letras / UFRJ, em 1979, “O Neutro na Literatura”.

5 Cf. BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975, p. 133.

1. Da fiandeira

Iniciamos nossa aproximação, interminável como todo processo de aproximação, pelo poema, “Tapeçaria de Portalegre”:

A contraluz as tecedeiras envoltas
numa aura intensa clara cruzam
e entrelaçam os fios inverossímeis.
Como poderão encontrar no meio da luz
fios senão os da própria luz
que está estendida? Postos assim,
quando vem o fim da tarde,
os teares contra as janelas velhas
de esquadria alta e ampla,
são os teares oníricos das pinturas
que tentam transformar a tecelagem
na metáfora da arte. (1991, p. 570)

Numa primeira incursão ao texto detectamos o sentido inicial do poema: o ofício (tecer) e o lugar (Portalegre), sintetizados no título: “Tapeçaria de Portalegre”. Os fios parecem ligar o ato (fiar, contemplar, escrever, quem sabe?) ao lugar. A fixação do lugar implica numa espécie de viagem, para o alcançar. Ainda uma vez Prado Coelho se faz presente: “Fiama viaja muito mais através do olhar que acompanha o rastro dos golfinhos nas águas prateadas do que através das viagens em que é preciso saltar os obstáculos das nações e das línguas”.⁶

Seguindo a lição por ele anteriormente deixada – a busca dos invisíveis do texto –, duas repetições nos despertam atenção: a da palavra contra. O lugar onde as tecedeiras se encontram para exercer seu ofício, “contraluz”, e os “teares” contra as janelas velhas. A palavra “contra” guardaria a ideia de adversidade, obstáculo, uma constante na poética de Fiama. A realização do trabalho em si cruza e entrelaça, se faz, mas com fios “inverossímeis”.

Mas ali também se fixa a oposição claro / escuro, entre a objetividade e a subjetividade: “A contraluz”, o local pouco iluminado, e “as tecedeiras envoltas / numa aura intensa clara”. A ideia da aura, nos remete de modo inevitável a Walter Benjamin e seu comentário sobre a perda da aura da obra de arte, na era de sua reprodutibilidade técnica, quando a arte deixa de ser magia, perdendo o seu valor de culto, pelo de exposição.⁷

Em Fiama, confirmando Benjamin, ao contrário do produto industrial, o artesanato resgata a magia.

A luz estendida e o tapete estendido se confundem numa única imagem:

⁶ Cf. Eduardo Prado Coelho, *Público*, setembro de 2000.

⁷ Cf. Artigo de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” publicado em 1955.

Como poderão encontrar no meio da luz
fios senão os da própria luz
que está estendida?

A dualidade temporal também se destaca. O poema tem início sob o signo da claridade (a manhã?) e avança para a noite que se avizinha. Os fios agora parecem tecer algo que aproxima o trabalho poético, com início e fim, ao ciclo da vida, ele também limitado por um antes e um depois.

Postos assim,
quando vem o fim da tarde,
os teares contra as janelas velhas.

Um outro tempo, imemorial, parece residir nas janelas “velhas”. Mas se o ato de tecer é feito a contraluz, resgatando a imagem de uma caverna, um outro tear se apresenta contra as janelas velhas, onde as próprias janelas se transformam em outro tear, tão antigo quanto o tempo, aberto ao mundo exterior na pluralidade de seus espaços. Os teares, o lugar da produção da tecelagem, ocupam o centro da cena:

são os teares oníricos das pinturas
que tentam transformar a tecelagem
na metáfora da arte.

Há que se registrar o uso do verbo no presente para referir o fazer da tecelagem, indicando que a ação tende a se completar (“cruzam e entrelaçam”), ainda que sejam os fios inverossímeis, e o final do poema aponte para os teares oníricos das pinturas que “tentam” (o que não quer dizer que consigam) transformar a tecelagem na metáfora da arte.

Convém não esquecer que a figura das tecedeiras está associada à das fiandeiras do destino. A elas cabe tecer o futuro do homem e dos deuses num tear conhecido como a Roda da Fortuna. Elas o realizam num espaço de trevas e luz. Tal referência parece estar presente no poema de Fiama, quer no jogo claro / escuro por nós apontado anteriormente, quer nos teares contra as janelas velhas de esquadria alta e ampla, como se um tear estivesse dentro de outro tear, de um outro maior. Se os lugares na poesia de Fiama se destacam, se considerarmos que para ela o lugar da poesia, da palavra se funda ao derrubarmos obstáculos “onde / as mãos derrubam arestas / a palavra principia”, talvez vislumbremos o sentido da “tecelagem como a metáfora da arte”. Pela arte, assegura-se a permanência. É no e pelo espaço simbólico que a dura Átropos e sua temível tesoura são vencidas.

Sabemos que a poesia de Fiama muda de pele ao longo do tempo, num processo de metamorfose constante. Ela se reescreve de modo contínuo. Assim, ainda uma vez, a figura da

tecedeira irá reaparecer em sua obra, numa espécie de diálogo com “Tapeçaria de Portalegre”.

Observemos o primeiro verso que dá nome ao poema:

Admiro a tecedora porque tem consentido
que a assemelhem à poesia.
mesmo com os cílios a perturbar-lhe
o movimento dos fios e os dedos
tocados por uma estranha resignação,
ela tece caudais líquidos
que escorrem na sensibilidade do poeta
desde que era criança. Aqueles
que não imaginaram na ceifeira de uhland
o cântico mais remoto da nova
ceifeira de fernando pessoa podem
agora começar a imaginá-lo. (1991, p. 306)

A primeira palavra “admiro”, do verso inicial, contém outra dentro de si. Se eliminarmos as consoantes – *d* e *r* – e a vogal *i*, temos *amo*. A Tecedora e o verbo amar ocultariam um nome, o de Fiama?

Três verbos marcam a relação do eu lírico com a tecedora: *admirar*, que irá reaparecer ao longo do poema por duas vezes: “Mas eu admiro/ sobretudo a injustiça para com / a tecedora, a de atribuir / aos seus dedos esfacelados / a incipiência do poema”.

Em seguida, *abjurar*:

Eu abjuro da tecedora porque
muitas vezes tem correspondido
a quem lhe diz que a harpa produz
estopa.

O poema tem início por zonas fronteiriças onde o trabalho da tecedora e o fazer poético se assemelhavam, numa estreita aliança. Pouco a pouco, tal harmonia se desfaz. E os termos lexicais se desagregam, “Ao chacoalhar/ todas as frases, os versos /caem uns dentro dos outros, e o poeta vê-se perante a impotência/ de os refazer sílaba a sílaba.” O poema parece articular os fios da criação poética e a inexorável passagem do tempo. Num estudo sobre (*Este*) Rosto, de Fiama, António Ramos Rosa parece ter definido as motivações que acompanham seu percurso poético: “a tensão que talvez se possa cifrar numa luta entre uma harmoniosa poética do espaço, e uma angustiante poética do tempo”. (1971, pp. 88-89)

Nota-se ainda, no poema, uma passagem pelos elementos água, ar e fogo. Mantendo o mesmo jogo claro / escuro, Fiama recupera a poesia em suas fontes, da ceifeira de uhland, poeta do romantismo alemão, à modernidade de Pessoa. A presença da luz – “a metáfora da tecedora,

até terminar / e recomeçar a teia, com o ritmo / passando a tempos regulares/ os fios obliquados pela luz” – nos remete ao conceito de pintura de Jackson Pollock, artista norte-americano: “Eu não pinto uma história, eu pinto a luz na parede”. Dividido em três partes, o poema de Fiana parece descer às origens da poesia, confundida aí com a imagem da criança, numa espécie de processo genesiaco, no qual, com fina ironia, ratifica: “Mas eu admiro / sobretudo a injustiça para com/ a tecedora, a de atribuir aos seus dedos esfacelados / a incipiência do poema”. Essa primeira parte conta com a presença do elemento água, que, segundo Bachelard, tudo sabe reunir. “Aqueles / que não imaginaram na ceifeira de uhland / o cântico mais remoto da nova / ceifeira de fernando pessoa podem / agora começar a imaginá-lo”.

No segundo segmento do poema Fiana chama a crítica à cena onde o poema como produção mecânica exaltado por ela se opõe à idade do amor espontâneo e dos jorros do lirismo.

Por fim é com a imagem da tecedora (“só ela tem o privilégio de romper os fios pelo fogo”) que o poema se fecha, inaugurando uma realidade incendiada.

2. Do hermetismo: Onde buscar as raízes

Casimiro de Brito, um dos poetas de Poesia 61, publicou versos do livro *Duas águas um rio*, que escrevera em parceria com o amigo António Ramos Rosa, no aniversário de sua morte. Traduzia de modo perfeito a história de uma amizade.⁸

Rosa foi um dos diretores da revista *Árvore*, Folhas de Poesia. No quarto e último número dessa publicação, em artigo por ele assinado - “A poesia é um diálogo com o universo” –, o poeta dá, a nosso ver, a chave de entendimento para o sentido da modernidade que *Árvore* pretendeu implementar na poesia portuguesa dos anos 50, enfrentando a questão, extremamente complexa, do caráter hermético da poesia. Rosa o compreende e defende. Sabe, por ofício, que o entendimento de “tal hermetismo define na sua linha mais geral a modernidade da poesia contemporânea”. Tem ainda noção de que, para atingi-lo, é necessário o domínio dos segredos formais e de conteúdo. A noção de totalidade, a consciência desse anseio de totalidade fornecerá as bases teóricas de seu artigo. Assim é que talvez se localize em *Árvore* o elo perdido entre a geração de Orpheu e a Poesia 61⁹.

Nos fins dos anos 50, o escritor torna-se uma referência para os poetas que, no início da década seguinte, vão-se reunir em torno de Poesia 61. A influência de Ramos Rosa, pelo que se expôs, fora decisiva. Fiana, Gastão Cruz, Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito estarão pre-

8 Cf. Cinda Gonda, “O que dizem as águas – a força de um diálogo: Casimiro de Brito e António Ramos Rosa”. In: *Poesia 61* hoje. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Luís Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011, p. 43-54.

9 Cf. Gumerinda Nascimento Gonda, (Cinda Gonda). *Árvore e o sentido da Modernidade* (As mil maneiras de ver). Tese de doutorado. Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

sententes no último fascículo de *Cadernos do Meio-Dia*. Esse mantinha estreita ligação com Rosa em seu projeto editorial como por exemplo na coleção “A Palavra”, inaugurada com *Grito claro*, de António Ramos Rosa, e onde também participaram Fiama e Luiza Netto Jorge. Convém lembrar que à mesma época, em 1962, surgirá *Poesia liberdade livre*.

A produção ensaística e estética – o arcabouço teórico que orientaria as novas tendências estéticas – constitui os laços que parecem unir Ramos Rosa e Fiama – a autonomia da arte, o seu hermetismo. No poema “Viagem através de uma nebulosa”, Rosa segue pelas trilhas do surrealismo, onde o sonho e o inconsciente se transfiguram em luminosas metáforas. Em Fiama tais incursões surrealizantes comparecem em seu trabalho poético.

Talvez uma das constantes da poesia seja a formulação consciente ou inconsciente da síntese entre o contínuo e o descontínuo. A angústia da descontinuidade por vezes dá lugar a “momentos de eternidade”.

Os meus poemas reunidos no seu todo
são o meu som. O meu sopro
está neles, não está a boca que os soou.
Fazer poemas, através da vida,
é pegar em meus gritos emudecidos
para que fiquem, melódicos em papéis (1991, p. 584)

O conjunto dos poemas de Fiama Hasse Pais Brandão atende por um nome: *Obra breve*. Nele podemos destacar a dualidade do título. Breve, se entendermos a vida como um pacto com o instante; e, paradoxalmente, “Breve”, a mais longa das notações de tempo em linguagem musical, “gritos emudecidos para que fiquem melódicos em papéis”.

Na introdução de seu livro *Tempo e poesia*, Eduardo Lourenço adverte que, em sentido radical, não há nada a dizer de um poema, pois é ele mesmo o dizer supremo e nos adverte: “o muro da linguagem e o muro da Caverna, o nosso mundo, são um só mundo. O melhor é descrevê-los, decifrá-los”. (1974, pp. 25 e 26)

Fiama a mais sublime das fiandeiras, o faz. Através de uma poética onde se trançam a transparência e a opacidade, a luz e a sombra, na consciência dilacerante da finitude:

O sopro

Os meus poemas reunidos no seu todo
são o meu som. O meu sopro
está neles, não está a boca que os soou.
Fazer poemas, através da vida,
é pegar em meus gritos emudecidos
para que fiquem, melódicos, em papéis. (1991, p. 584).

Referências:

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão dupla*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991.

COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes, 1979.

COELHO, Eduardo Prado. “A escala do olhar”. *Público*. Lisboa, 02 de setembro de 2000.

GONDA, Cinda. “O que dizem as águas – a força de um diálogo: Casimiro de Brito e António Ramos Rosa”. In: *Poesia 61 hoje*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Luís Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

GONDA, Gumercinda. *Árvore e o sentido da Modernidade (As mil maneiras de ver)*. Tese Doutorado. Programas de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Faculdade de Letras. 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Intr. Judith Butler. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PAZ, Octávio. *Poesía en movimiento*. México: SigloVeintiuno, 1976.

ROSA, António Ramos. “Fiama Hasse Pais Brandão. *(Este) Rosto*”. *Crítica de Livros de Literatura Portuguesa*. “Recensões Críticas”. *Colóquio Letras*, nº 1 / março 1971.

ROSA, António Ramos. *Poesia liberdade livre*. Lisboa: Moraes, 1962.



A POESIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO: O FIO DO TEAR DE PENÉLOPE

Gabriela Silva¹

RESUMO

O conjunto de poemas reunidos em *Visões mínimas* (1968-1974), que integra *Obra breve* de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), é o corpus deste ensaio. O objetivo que se apresenta é a busca pela essência da poesia de Fiama, evidenciando determinados elementos que atravessam suas construções líricas formando sua poética particular. Regressar à sua poesia é aproximar-se da natureza mítica das coisas e do fundamento telúrico da escrita. Complementam as hipóteses levantadas neste texto ensaístico, ensaios sobre o fazer poético e suas características, de Mikel Dufrenne, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Manuel Gusmão, Silvina Rodrigues Lopes e Sousa Dias, entre outros. Corroboram em aspectos temáticos e biográficos da poeta, ensaístas como Eduardo Lourenço, Eduardo do Prado Coelho, Rosa Maria Martelo, Jorge Fernandes Silveira e António Ramos Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia 61; poesia portuguesa contemporânea; poética; Fiama Hasse Pais Brandão.

ABSTRACT

The set of poems collected in *Visões mínimas* (1968-1974) that integrates *Obra breve* by Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) is the corpus of this essay. The objective that is presented is

1 Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões, PNPd- Capes. E-mail: srtagabi@gmail.com.

Recebido em: 17/04/2018

Aceito em: 01/07/2018



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

the search for the essence of the poetry by Fiama, evidencing certain elements that cross their lyrical constructions forming their particular poetics. To return to his poetry is to approach the mythical nature of things and the telluric foundation of writing. They complement the hypotheses raised in this paper, essays about poetic making and its characteristics, by Mikel Dufrenne, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Manuel Gusmão, Silvina Rodrigues Lopes and Sousa Dias, among others. They corroborate in thematic and biographical aspects of the poet, essayists such as Eduardo Lourenço, Eduardo do Prado Coelho, Rosa Maria Martelo, Jorge Fernandes Silveira e António Ramos Rosa.

KEYWORDS: Poetry 61; contemporary portuguese poetry; poetic; Fiama Hasse Pais Brandão.

Fiama Hasse Pais Brandão destaca-se na poesia portuguesa da segunda metade do século XX, na denominada *Poesia 61*. Segundo Cleonice Berardinelli em “A poesia portuguesa do século XX”:

É em 1961 que se vão reunir, numa publicação coletiva, cinco poetas muito jovens – Maria Teresa Horta, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Casimiro de Brito e Luiza Neto Jorge – que se caracterizam por uma notável inquietação linguística, criando textos que se auto referenciam, que refletem sobre o fazer poético, ao mesmo tempo que denunciam uma situação social. (1977, p. 21)

António José Saraiva e Óscar Lopes comentam em *História da literatura portuguesa* que *Poesia 61* representou a mais importante evolução da poesia experimental em relação ao contexto social. A época de seu surgimento era a do medo e da guerra: Portugal vivia os anos mais atemorizantes de sua história e da ditadura. O país encontrava-se em desgaste financeiro por conta do investimento na defesa nas guerras de independência de Angola, Moçambique e Guiné. Anos mais tarde, o regime ditatorial cairia e um novo ambiente cultural e político seria estabelecido no país. Nesse âmbito de censura, morte e tristeza é que emerge a *Poesia 61*.

Ainda sobre a *Poesia 61*, Gastão Cruz, poeta participante do movimento, comenta em *A poesia portuguesa hoje*, que a ideia dos poetas que compuseram o grupo, “centrou-se na exploração das virtudes da palavra – em particular do nome como imagem ou metáfora – destacando-a progressivamente no discurso ou na página” (1973, p. 186). Para além das características atribuídas aos poetas da *Poesia 61*, Fernando Guimarães em “Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea? ”, texto para a *Colóquio Letras* de 1973, aponta que as imagens compõem a palavra e a construção do sentido que se pretende dar à palavra no texto poético. Ideia essa que determina boa parte da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão: a construção das imagens míticas ligadas à memória e a metáfora como núcleo da relação com a terra e com a construção da identidade do eu lírico. Em *Visões mínimas*, os poemas reunidos datam de 1968 a 1974, anos determinantes na história portuguesa do século XX, em que a palavra, na literatura, assumia a voz da necessidade, angariando da memória tempos melhores, voltando-se ou para a própria terra e a natureza como elementos primitivos ou para o futuro como visão de amanhã

promissores.

Rosa Maria Martelo sobre a natureza da poesia de Fiama comenta em *A forma informe*: “Essencial na poesia de Fiama é a coerência da aventura de escrita que lhe subjaz; e não devemos esquecer que, logo em 1961, ela afirmou que fazer valer as palavras por si, depurando-as do hábito linguístico, não significava desprovê-las da sua capacidade designativa.” (2010, p.217). Octavio Paz, a respeito da palavra, elucida em *O arco e a lira* (2012), que o poema, por ser feito de palavras, não muda o sentido daquelas que o compõem. Ressalta a ideia de que o poeta não escolhe as palavras, mas sim, encontra a palavra: “Quando um poeta encontra a sua palavra, logo a reconhece, já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com o seu próprio ser.” (2012, p.53). A ideia é preenchida pela palavra, ou ainda, como coloca Herberto Helder em *Photomaton & Vox* (2017), o poema nomeia as coisas, daí sua significativa importância. Em Fiama, aquilo que vemos, que percebemos do mundo, já é em si mesmo, poema, o poeta, tantas vezes apenas dá-lhe a sonoridade da palavra como chamamento ao sentido superficial da linguagem (que se torna profundo quando as metáforas são decifradas e os nomes desvelados):

Como dar ao espírito o que seja
do espírito e ao olho o que seja do olho?
Porquê desfigura-los, pois,
chamando-lhes miticamente
Verbo ou voz cega?
(BRANDÃO, 2017, p.205)

Ao conceito de palavra e da organização referencial oferecida pelo conteúdo semântico de cada vocábulo na construção do poema, emerge o sentido de contexto. Manuel Gusmão em *Tatuagem e palimpsesto* aborda a concepção de contexto: “Para um poema, o conjunto de poemas que forma com ele a sua situação enunciativa, é o seu contexto. Neste caso, o contexto de um poema pode atrair outros poemas, do mesmo ou de outros poetas. Uma das consequências disto é que qualquer palavra, qualquer registo verbal ou género do discurso pode ser transformado em poema.” (2010, p. 139). Essa particularidade do poema é lembrada por Fiama Hasse Pais Brandão em “Poema”, texto em prosa poética em que ela traz Herberto Helder como referência da transformação da poesia, ocasionada pela interferência do poeta ao submeter o poema a voluntárias modificações, implicando em um resultado semântico diferente a cada leitura:

Poema, pequeno texto simultâneo, homenagem à filologia genética (mas cuidado que os poetas previnem-se, como Herberto, que ofereceu do seu livro COBRA exemplares rigorosamente diferentes, pondo acrescentamentos e emendas à mão, sendo, portanto, esse um livro geneticamente impossível – que afinal evidencia ostensivamente o que os outros tem por natureza).
(BRANDÃO, 2017, p. 208)

Em prefácio a *Obra breve*, edição de 2006, Fiama adverte aos leitores e críticos sobre a

própria organização e contexto da sua obra:

(...) os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de uma forma contígua – tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e parte de livros; poemas inéditos preenchem alguns intervalos. Na verdade, cada livro tinha sido apenas um corte – a poesia vai sendo escrita, transformada, recortada, ao correr do tempo todo. (BRANDÃO, 2006, s.p.)

É essa a ideia de *húmus*, de uma matéria sempre presente (contígua), em ciclo poético – a poesia não se separa em tipos, ou construções, apenas é dividida pelo tempo, pelos anos em que vão surgindo na poética de Fiama. E o tempo manifesta-se de diferentes modos, evidentes como na aparência do poeta, sob a máscara do eu lírico, ou nas coisas e na precariedade da matéria. No poema “Visões”, que abre o conjunto de *Visões mínimas*, a ideia do tempo, da biografia – “nas minhas têmporas em plena biografia” (BRANDÃO, 2017, p. 197) – mostra-se através do envelhecimento do eu lírico e da permanência da poesia, que permite vivenciar tudo que é possível. O tempo, no poema de Fiama, assume a metáfora do rio, que em determinados instantes (da criação poética), “dias em que correu inverso” (BRANDÃO, 2017, p. 197), recebeu o “bojo” do barco do poeta, e que líquido e “escorria pelo bojo” (BRANDÃO, 2017, p. 197). E essa biografia paradoxalmente segue o percurso do rio, ao mesmo tempo que, imersa em suas águas de signos e metáforas, isola no poema o momento instaurado pelo eu lírico:

Nas minhas têmporas em plena biografia
 lembro-me do rio os signos dirigiam os
 dias em que correu inverso
 com o bojo do barco nele eu cantava
 que o silêncio não permaneceria.
 No espaço intercalar a consciência não sente
 o tempo integro enquanto escorria pelo bojo
 o vento por vezes chorava quando as constelações
 duas vezes se embutiram na noite aqui jaz
 o que dele revejo o sigilo das frases.
 (BRANDÃO, 2017, p. 197)

Eduardo Lourenço em “Fiama ou o imutável”, prefácio à edição de 2017 de *Obra breve*, refere a ideia da representação da realidade: “O poema não vem elucidar o mistério da realidade sem cessar bifurcante onde a atenção de Fiama desembarca como no mais reconhecido dos mundos: vem reconhecê-la.” (LOURENÇO, 2017, p.7). Para falarmos da realidade na poética hasseana, além de Eduardo Lourenço, resgatamos as ideias de Manuel Gusmão que ressalta a inesgotabilidade do real que é intrínseco ao poema: “(...) poderá compreender-se que a poesia acrescenta mundo ao mundo de mundos que é o real. E que nisso vai já um limiar de transformação. Poderá compreender-se que ela possa ter a ver com desautomatização da percepção, com a variação dos horizontes que vemos (...)” (2010, p. 59). A realidade em Fiama, expande-se pela paisagem, retida na memória, mas que se modifica a cada nova visão ou leitura. É como uma

mesmo preso entre o mundo real e que origina o mundo das imagens líricas. Conforme Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, defesa do atrito*, elucida “Porque no poema não encontramos apenas a força que nos desvia, e que não tem nome, encontramos também o pensamento dela.” (2012, p.47). A existência poética e a natureza do poeta estão intrinsecamente ligadas à ideia da metáfora. A solidão do poeta no espaço denso das metáforas (zona, como no poema de Fiama) e na procura pelo sentido – “(que é todo o pensamento)”, (BRANDÃO, 2017, p. 200), reflete na construção poética de Fiama, e deixa-se perceber claramente.

A ideia da metáfora e da sua autonomia e complexidade aparece em Fernando Pessoa, de modo específico em Bernardo Soares, no *Livro do desassossego*: “Há metaphoras que são mais reaes do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há phrases literárias que teem uma individualidade absolutamente humana.” (2013, p. 108). E os poemas e metáforas de Fiama conjugam-se nessa mesma exposição pessoana. Jorge Fernandes Silveira aponta-nos sobre a metáfora na poética hasseana: “O texto poético de Fiama teoriza a metáfora; sabe que a cultura compreende a multiplicidade dos discursos que a formam; afirma que na literalidade dos seus signos um duplo índice se manifesta” (SILVEIRA, 2007, p. 228). A repetição ou permanência do sentido de metáfora, distribui-se com intensidade em todos os livros que compõem *Obra breve*; em *Visões mínimas*, é no poema denominado “Zona das metáforas” que Fiama fala da solidão poética e do amor pelo poema, pela palavra lida, sentimento do outro (o leitor):

Estou só, nas zonas das metáforas
(que é todo o pensamento),
em nenhum resíduo nada exprimo
(mas sempre metaforizo).
Não sinto a solidão total
dos poemas, talvez grutas,
o mar quieto, nem silêncio.
Apenas espero o outro,
um amor esplêndido,
alheio e desejável.
(BRANDÃO, 2017, p. 200)

Outrossim, o *sensacionismo*, de natureza pessoana (semelhança já identificada por Eduardo Lourenço) e expresso na poesia do heterônimo Alberto Caeiro (“Pensar é estar doente dos olhos” – verso de “O guardador de rebanhos”, PESSOA, 1986, p.139), é uma característica da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. Através das sensações, ela capta o mundo a que está ligada como ente e como observadora e eleva ao espaço da metáfora, da verbalização, construindo um sentido particular e em intersecção com a dimensão real vivida. São sensações ligadas à ideia do primitivo âmbito do imaginário: a natureza. Fiama conecta-se à montanha, às árvores, ao rio e todas as esferas constituintes dessa memória sensível. Dessa vivência, além das sensações emerge a memória dos acontecimentos - fonte inesgotável nos poemas de *Obra breve*

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença; não se dissipa o fato de sustentar uma relação virial numa tarefa que cobre toda a extensão dominada do dia. Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado por outro lado, ignora-o. Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a perseverar. O escritor nunca sabe que a obra está realizada. (BLANCHOT, 2011, p. 11)

O “eu solitário” é uma imagem recorrente na poesia hasseana. Desde a “contemplação solitária” que já outorga no momento da solidão, ao poeta a possibilidade do recolhimento e a capacidade de enlevo com o mundo de que é apartado. O afastamento não é negativo, mas sim, a natural condição individual, resgatada por Octavio Paz, que para o poeta é o vórtice da experiência poética. Sousa Dias reporta a questão da experiência: “ Sem dúvida, cada poeta fala das suas experiências. Mas trata-se de experiências que já são uma evasão do vivido, a auto ultrapassagem do vivido na sensação, em fulgurações visionárias de uma subjectividade alucinada, arranca a si, posta na linguagem fora de si. ” (2014, p. 14). António Ramos Rosa, poeta, em “O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário” ensaio para a *Colóquio Letras*, enfatiza a premissa da poesia como experiência:

Experiência-extrema, experiência-limite, negação de toda a experiência que não seja a poética. Conceito de transgressão. O poeta moderno não escreve para dizer algo que conhece mas para dizer o que ignora, para encontrar o verdadeiramente desconhecido, o novo, o inicial. A alienação do mundo «constituído» e da «consciência objectiva» e a busca do caos, da confusão originária, de uma relação que unifique os elementos constitutivos do real. (ROSA, 1980, p.5)

Em “Fidelidade I”, texto em prosa poética, a atenção de Fiama volta-se para a ideia da experiência (a experiência-limite de Blanchot), que converge para as definições e pensamentos de Sousa Dias e António Ramos Rosa:

Somos fiéis. Olhamos para a frente e para trás (sentidos simbólicos que designam a alternativa das duas direcções, ou o percurso vivencial) (ó Rilke), vários percursos, todos unos e separáveis, históricos, Hölderlin, Hölderlin entre outros, existenciais, pré-existenciais (o que pode ser, que será de qualquer modo, ou de tal modo, mas que late, é latente, está no fundo). Mas o fundo é o todo, portanto também a superfície. Isto, o ser fiel, ser total: reter e libertar. Devolver à terra o que é da Terra, e as colinas do Céu o que das suas serpentes proféticas. (BRANDÃO, 2017, p. 205)

Mais uma vez a experiência é apresentada como a fundamental fornecedora de material para o poema. Dela, apanham-se o acesso para a zona das metáforas, o campo do imaginário e seus desvelamentos e a possibilidade da palavra. Tudo se origina na experiência e na sensação. Experiência vivida por poetas anteriores como e Rilke (que se esforça, segundo Blanchot, por “responder ao seu destino de poeta” (2011, p.126)) e Hölderlin (“o dever da palavra poética”, como lembra também Blanchot (2011,p 302)). A memória que leva o poeta a voltar-se para

o que já não existe, mas que é elemento lírico e a viabilidade do poema, que existe quando o poeta olha para a frente, como no verso: “Dividida que eu estou entre ir em frente e ficar na zona apagada atrás de mim.” (BRANDÃO, 2017, p. 208) de *Área branca*. Destarte, “Elementos, sentidos, imagens, tendem a confundir-se, a aproximar-se ou a opor-se, criando tensões e significações reveladoras de uma desorientação radical que o poema enfrenta e que, todavia, a palavra poética transcende como o único *logos* ordenador.” (1980, p.8), aponta António Ramos Rosa, a respeito do olhar poético de Fiama Hasse Pais Brandão. Ainda Rosa Maria Martelo, alude ao “trabalho” lírico da poeta: “ (...) soube desde o início o que procurava: criar, entre a poesia e o mundo, uma relação de sentido a que só o mais rigoroso e profundo domínio do discurso poético lhe permitiria aceder.” (2014, p. 127). O fazer poético é lembrado por Silvína Rodrigues Lopes em *A estranheza-em-comum*, que remete a visão de trabalho poético, aqui, associada à Fiama: “A importância da literatura é a de fazer parte da condição do humano, não porque todos tenham que escrever poesia, mas porque todos podem «habitar na terra» se não a anularem no definitivo, isto é, se exercitarem a capacidade de criar o mundo na sua máxima intensidade, que é ao mesmo tempo o seu desaparecimento e a sua memória.” (2012, p.48). É a fidelidade do poema de Fiama: a si mesmo como demiurgo de um universo gerado a partir da experiência única e intransferível e a poesia como forma de participar o mundo da sua experiência particular. A zona da metáfora, o espaço denso em que o poeta se encontra sozinho, é a da transformação da experiência em palavra.

“A poesia pode ser aquilo que resiste ao pensamento, algo como uma região como que submersa ou de montanhas sob a lua que ela transforma em imitações de escarpas terrestres no ecrã celeste.” (2010, p. 148), diz-nos Manuel Gusmão. A poesia é uma forma de viver, de transformar o fio que se expande entre o nascimento e a morte em matéria para o poema. A poesia é uma forma de viver (não de vida, propriamente), porque sua natureza é a da perspectiva, do sentir, da experiência e da particularidade.

Jorge Fernandes da Silveira lembra que o movimento poético a que pertence Fiama Hasse Pais Brandão, inicia e se desenvolve num período histórico em que a censura obstruiu a cultura e a inteligência do sujeito, apartando-o da autonomia crítica e da liberdade de pensamento e de construção de uma expressão intelectual. A poeta assume para si, a tarefa ou o estímulo de fazer uma poesia de natureza ontológica. Assim, a leitura é componente substancial do trabalho artístico. A obra de Fiama é uma das mais significativas do período, por não trazer em seu universo poético ranços nacionalistas ou identitários – “ser português, carácter lusíada, destino histórico da raça portuguesa” (SILVEIRA, 1980, p.27) – iniciado em Camões e mantido por séculos por tantos outros poetas. O indivíduo precisava da liberdade que o poema lhe oferecia e que também era contemplada pelo poeta:

A obra de Fiama comemora a boa nova, ler não é conforme procura impor a indústria cultural de estados repressivos, mero entretenimento alienado, pois, tal como escrever, é acto de criação revolucionário. Ler e escrever são, por-

tanto, práticas significantes que se aliam numa produtividade dita texto. Quer dizer que ser leitor é função de ser escritor e a leitura, potencialidade da escrita. (SILVEIRA, 1980, p.27)

Em *Visões mínimas*, que justamente, reúne poemas de 1968 a 1974, algumas são as referências à leitura e a construção desse espaço que deveria ser de plena e intocável liberdade, onde a “terrível democracia” (BRANDÃO, 2017, p. 206) tornara os sujeitos repletos de lirismo em “Ler poesia”:

De difícil memória era, sim, para raros. O que aconteceu com a Poesia é foi que esta matéria sem tempo facilmente se memoriza no espaço gráfico. E a terrível democracia leitora multiplicou então esses papéis silenciosos e multiplicou os olhos silenciosos que sabem ler, acabando com o melódico analfabetismo. (BRANDÃO, 2017, p. 206)

Se na leitura de determinados poemas é possível temas e formas de pensar a poesia em Fiama Hasse Pais Brandão, também conseguimos perceber suas influências e conexão com a função primitiva da poesia: a evocação da Musa e o *palimpsesto* – a sombra deixada pela leitura de outros poetas e as leituras que sua poesia comporta. Matéria encontrada de maneira evidente nos versos de Fiama, o fazer poético é desdobrado em partes diferentes, porém conjugadas: a inspiração em que a figura da Musa é retomada; a inspiração na memória e nas sensações e as construções poéticas que precederam o próprio fazer poético de Fiama. “A poesia, a literatura são lugares em que os encontramos com outras literaturas.” (2012, p. 131) afirma-nos Manuel Gusmão. Se por um lado a evocação da Musa feita por Fiama aponta para a morte em “Poema/Cripta”: “Musa, mãe dolorosa, unindo/o verso e o reverso nestas/criptas, na mansão da morte/em redor do tempo.” (BRANDÃO, 2017, p. 202), remetendo à ideia de Blanchot de que o poeta escreve para superar a morte, os versos de Fiama são movimento contraditório e complementar. Ainda de acordo com Blanchot: “ (...) o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento (...) ” (2010, p. 153). O desejo órfico da voz emitida e calada pela morte, irreversível, está, em Fiama, associado ao chamado inicial à Musa: “Ai versos rápidos/em que eu perco/noção das linhas/em que não posso/voltar ao mundo.” (BRANDÃO, 2017, p. 203). Blanchot lembra que Orfeu não simboliza a negação da morte, ele não representa a “ eternidade e a imutabilidade da esfera poética mas, pelo contrário, vincula o «poético» a uma exigência de desaparecimento que excede a medida, é um apelo para morrer mais profundamente (...) ” (2010, p.170). São os versos em que o eu lírico, o poeta, não pode voltar ao mundo, na construção de Fiama.

Silvina Rodrigues Lopes comenta que “Na escrita enquanto engendramento neutro, a distância deixa de ser a do autor, e do leitor, em relação à obra, e passa a ser-lhe interior, assumindo a forma de uma «irreduzível estranheza».” (2012, 110). Para além da ideia dessa neutralidade, residem na poesia de Fiama, suas evocações poéticas anteriores, primitivas e primordiais. Ao

escrever sobre livros, sobre o amor que mantém à literatura que a precedeu e que forma seu particular campo do imaginário e de referências, denomina esse “amor” de místico, uma vez que já, anteriormente, num rito relacionado à própria antiguidade do fazer poético, recorre à Musa. A “gnose literária” aparece nos versos de “Meu amor pelos livros”, um dos últimos poemas de *Visões mínimas*: “Digo, porém, aqui que estou a escrever sobre livros porque é esse o passado que me tem sido mais próximo, reconstituível e apropriável. Quero dizer que, estando como agora, no texto, privilegio a gnose literária.” (BRANDÃO, 2017, p. 206). E interessa-lhe mais esse conhecimento dos escritos, da poesia, das sonoridades e ressonâncias do que nos elementos externos a sua poética: “Que livros? Subitamente, e enumerando ao acaso, o Cântico dos Cânticos, os Puranas, os dois Banquetes, Al-Gazeli e livros e livros outros. Os Dialoghi di Amore.” (BRANDÃO, 2017, p. 207). Livros antigos, de natureza órfica, por manterem viva a poesia, apesar da morte de seus autores, ou até mesmo do desconhecimento de suas identidades. São obras de reconhecido valor para a humanidade e para os poetas. Sobretudo são livros que enunciam a ideia mística da poesia: Cântico dos Cânticos, livro bíblico, é a entoação de poemas direcionados ao amor e a metaforização do corpo em paisagens e elementos naturais, erotizando as sensações; os Puranas são textos hindus de louvor aos deuses; o *Banquete* (308.a.C) de Platão é uma das primeiras definições gregas para o amor; Al-Gazeli (1058-1111), islâmico, foi teólogo e entre outras coisas, místico, a filosofia que praticava era em busca do conhecimento; e os *Diálogos de amor*, de Leão Hebreu, publicados em XVI, versam sobre o amor, contemplando-o filosoficamente. Religiosas, filosóficas, místicas, as leituras que Fiana aponta em “Meu amor pelos livros” são também construções acerca das variedades amorosas, das diferentes definições ao longo dos séculos sobre o corpo, o divino, os sentimentos e as formas de aprimoramento místico. Em “Respiração”, Fiana diz-nos sobre a aura mística que justifica o seu amor: “Conhecê-los e reconhecê-los como uma auréola de luz divina no crânio como a que tinham os mortos santos pelo seu merecimento.” (BRANDÃO, 2017, p. 207). Reconhece-os, e os preserva em sua poesia.

“A poesia é vida, mas não porque exprima sentimentos, a poesia que conta não é a que exprime a vida, mas a que a cria.” (2014, p.15), lembra-nos Sousa Dias. Ideia que se associa a Octavio Paz, quando menciona que “A poesia não se sente: se diz. Quero dizer: não é uma experiência que depois as palavras traduzem, mas as próprias palavras constituem o núcleo da experiência.” (2012, p.164). Análoga às premissas de Sousa Dias e Octavio Paz, Fiana transforma a matéria viva da presença em poesia: a memória, as sensações, a construção do fazer poético – “(...) toda obra é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta aos seus fins.” (PAZ, 2012, p.165) – num processo em que o amálgama da experiência e do desejo da palavra enredam-se com o fio da vida. Sujeito de sua própria construção Fiana é Penélope, transforma o fio tecido durante o dia em matéria nova durante a noite: a espera da epifania, do encontro com o amor, com a própria finalidade do fazer poético.

Eduardo Prado Coelho recupera o sentido de fio em Fiana, da imagem de Penélope que

tece com o fio da vida, instaurando a cada novo trabalho no tear, outra composição semântica para o poema:

Há o fio da literatura, entre as vozes lidas e os corpos extintos, entre os textos que se prolongam noutros textos e emergem na nossa boca com a naturalidade das fontes. Há o fio das coisas que repercutem entre si, coisas que podem ser plantas ou pássaros, animais ou jardins. Há o fio do pensamento, essa massa de palavras que se desloca na mais íntima das exterioridades de que somos capazes. E há na zona mais obscura do sangue e dos mapas astrais o fio inexorável do Tempo. (2010, p.50)

Não existe uma forma definida ou definitiva do eu lírico na poesia hasseana, existe uma voz que emerge, num tempo de censura, para além da poesia social. As construções poéticas de Fiama Hasse Pais Brandão pertencem ao momento de profusão da escrita feminina em Portugal, embrionária do feminismo que eclodiria com as *Novas cartas portuguesas* de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, em 1972. As faces míticas da poeta convergem para um único rosto e uma voz lírica deambulante entre mitos primitivos, imagens telúricas, recorrências da natureza e dos deuses. Octavio Paz, sobre a essência da voz poética, comenta que a voz do poeta pertence a ele e não pertence: “O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito na criação poética.” (2012, p.173). Anna M. Klobucka, em *O formato mulher – A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, rememora e comenta a construção da identidade literária feminina que se inicia com a *Poesia 61*. Resgata a ideia de Eduardo Prado Coelho sobre o grupo; “a passagem de um formalismo desesperado (...) para uma articulação mais refletida e estruturada das relações entre a palavra como signo da história e a história como produção de palavras.” (COELHO, *Diário de Lisboa*, suplemento Vida Literária, 1971, p.7, apud KLOBUCKA, 2009, p.205). As palavras em Fiama estão além da história comum, são parte da história singular, do íntimo e das metáforas construídas nesse espaço. A materialidade do texto e a textualidade da matéria levantadas por Klobucka como características do movimento *Poesia 61* concentram-se na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, no tempo e no espaço em que a poeta está imersa e onde trabalha o fio da matéria viva da memória e dos sentidos.

Referências

BERARDINELLI, Cleonice. “A poesia portuguesa do século XX.” In.: *Revista Letras da Universidade Federal do Paraná*, nº26, 1977. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19471/14770>. Acesso em: 19 de março de 2018.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017.

CARVALHO, José G. Herculano. “Sobre a criação poética”. *Revista Rumo*, nº86, abril de 1964. In.: LOURENÇO, António Apolinário.; SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Estudos literários em*

Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p, 105-118, jan-jun. 2018.

Portugal no século XX. *Revista de Estudos Literários do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, nº1, 2011. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. Qualquer coisa que muda a escala do olhar. In.: *O poema ensina a cair*. Org. LAGES, Margarida. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2010.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

DIAS, Sousa. *O que é poesia?* Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, RS: Editora do Globo, 1969.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto – Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

KLOBUCKA, Anna. *O formato mulher – A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A estranheza-em-comum*. São Paulo, SP: Lumme Editor, 2012.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte, MG: Chão da Feira, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Fiana ou o inelutável. In.: BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.

_____. *O labirinto da solidão*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ROSA, António Ramos. “O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário.” In.: *Colóquio Letras*, nº56, julho de 1980, p. 5-11. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56&p=5&o=p>. Acesso em: 20 de março de 2018.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, s/d.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide e versão*. Ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão seguidos de Memorial da Pedra, Antologia Poética. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2007.

_____. O texto inteligente: memória e metáfora em Nerval e Fiama. In.: *Colóquio/Letras*. n. ° 54, mar. 1980, p. 23-33. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=54&p=23&o=p>. Acesso em: 20 de março de 2018.



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 pórtico 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 Fíama 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, Fíama 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.

BREVE NOTA SOBRE OBRA BREVE

Rosa Maria Martelo¹

Resenha do livro:

Brandão, Fiama Hasse Pais. Obra breve. 2^a ed. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.



Tenho defendido que a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão é absolutamente comovente sem para tanto precisar de tornar-se sentimental. Talvez deva acrescentar que também é uma

¹ Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. E-mail: rosamartelo@sapo.pt.

Recebido em: 15/06/2018

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).

poesia emocionada, conquanto de um modo que nunca exclui o pensamento, isto é, sem nunca deixar de ser reflexiva. Sempre vi a poesia de Fiama como uma aventura espiritual, difícil de comunicar para uma autora que todavia nunca desistiu de a partilhar; e também difícil de descrever para quem a lê, dado exercer-se propriamente no mesclar das noções a que poderíamos recorrer para falar dela. É rigorosamente uma aventura, um texto a lançar-se no futuro, *aventura*, um texto lançado no que há-de vir. Desde o primeiro poema, Fiama experimenta, põe o discurso à prova, procura um conhecimento que sabe só poder resultar da escrita. E aguarda. O rosto parcialmente velado por uma folha de plátano que vemos na capa da segunda edição de *Obra breve* (2017), no qual sobressaem os olhos escuros de Fiama, é bem a imagem desta poesia. Tal como acontece na fotografia assim reproduzida, também a obra de Fiama junta um plano de grande visibilidade a outro que permanece velado, quase impronunciável. É uma aventura que pela sua radicalidade heurística poderia ser descrita como essencialmente espiritual – mas aqui o espiritual não se distancia da matéria, ou, melhor ainda, exerce-se na inquirição da matéria, na sua travessia; tem a depurada exigência da ascese, mas não se limita ao eixo de verticalidade que este termo apontaria, exerce-se também na horizontalidade da visão. É um exercício radical de inteligência e conhecimento desnudado, um discurso que faz pensar numa luta corpo a corpo na qual as armas são a persistência, a subtileza e a emoção. E o corpo em causa seria aqui o da linguagem (embora não só): formas despidas, sentidos depuradíssimos.

Obra breve, o extenso livro que reúne toda a poesia de Fiama, é uma das obras maiores da literatura de língua portuguesa. Creio que as razões dessa grandeza não facilitam o caminho ao leitor. “Ninguém entra na hermética paisagem de Fiama como em casa”, avisa Eduardo Lourenço no prefácio (2017: 7). E assim é. Torna-se necessário aprender as referências de um mundo muito particular e em permanente transformação, um mundo que a poeta refaz, de livro para livro, em resultado do que vai descobrindo: *aventura*, como disse acima. No idioma de Fiama, a imagem comparece de múltiplas formas, em muitas acepções, e sempre a linguagem vacila no ponto em que se mede com ela: aí encontra simultaneamente o seu ponto mais alto e o limite em que se defronta com a insuficiência. O leitor de Fiama tem que estar preparado para lutar com as palavras, para conquistar, poema a poema, um saber, uma descoberta.

*

Quando publicou *Área branca*, em 1978, Fiama foi entrevistada por Álvaro Manuel Machado, para o programa *A Ideia e a Imagem*, da Rádio Televisão Portuguesa. Essa entrevista, hoje disponível no site da RTP,² impressiona pelo modo como a poeta fala da sua escrita enquanto experiência vivenciada no limiar da incomunicabilidade. *Área branca* é, sem sombra de dúvida, um livro notável, independentemente de épocas, línguas e lugares; e, como não podia deixar de ser, ocupa uma posição axial na obra da autora. É um livro hermético, difícil. A entrevista mostra até que ponto Fiama tinha consciência da radicalidade a que a sua escrita chegara

2 Cf. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fiama-hasse-pais-brandao/>.

em finais dos anos 70, bem como das dificuldades que colocava aos leitores. Respondendo às perguntas do entrevistador, aponta três razões para o título *Área branca*, “uma mais superficial”, diz, e “duas menos superficiais, em grau crescente de profundidade”:

A primeira razão é obviamente a brancura do papel, essa é uma razão fácil. Depois, temos que ir inserir o título no verso de onde ele foi extraído e encontramos “a área branca da noite”. É uma explicação de segundo grau e indica uma mitografia pessoal, a área branca da noite é a área de uma visão pessoal, a visão de uma área branca na noite. Em terceiro grau, a explicação é mais difícil, sobretudo porque quero tentar uma linguagem fácil. Essa possível área branca (...), essa área branca é a área para que tende toda a poesia. E eu posso explicar de outra maneira: é um discurso que tenderá a ser um discurso em branco.³

Teríamos, então, a relação (que poderíamos dizer mallarmeana) da poesia com o branco da página, com a escrita e com o nada; teríamos depois a relação da escrita com uma visão pessoal (espécie de zona de revelação, iluminada, branca, no escuro da noite); e por fim, o reconhecimento da existência de um discurso que opera independentemente da comunicabilidade, um discurso em falha deste ponto de vista. Fiama irá apontar a esse nível afinidades com o esquematismo do desenho. Ao longo da entrevista, é visível o esforço da poeta para não cair no hermetismo perante o público alargado da televisão, sem todavia evitar afirmações como esta: “Eu poderei dizer que a poesia não tenderá necessariamente à comunicabilidade, pelo menos aparentemente. Por isso se pode falar em poema em branco”.

Fiama faz questão de explicar que essa incomunicabilidade, que pode ser escrita, não deve ser dita num meio de comunicação de massas como a televisão, pois isso corresponderia a tirar a poesia às consciências já de si inquietas daqueles que podem estar a ver o programa: “falar em ressaltar a poesia num sector especializado é quase ofender o público porque as consciências já estão suficientemente inquietas. Não podemos tirar-lhes sequer a poesia”.

*

As respostas dadas por Fiama a Álvaro Manuel Machado mostram que a poeta tinha consciência de ter chegado, com *Área branca*, a um limite a partir do qual a sua busca deveria fazer-se também noutros sentidos. Tratara-se talvez – com Fiama há que não esquecer que estamos sempre no domínio das hipóteses, de um pensamento que especula a par da visão, que prefere não interrogar –, tratara-se talvez, dizia, de “regredir para o âmago” (2017: 160), palavra muito cara a Fiama, sempre revista em função de novos dados permitindo pensar de maneira mais profunda. *Âmago I – Nova arte*, chamou Fiama a um livro seu (1985). E a palavra manter-se-ia em destaque nos títulos ou subtítulos da década de 80. Significativamente, Gastão Cruz escolheu-a para título da antologia que organizaria em 2010.

O final dos anos 70 marca um extremo de liberdade visionária na poesia de Fiama; depois

3 Cf. Nota anterior. Transcrição minha.

disso a poeta irá reaproximar-se da visão por um caminho complementar. A nota que inclui no final de *Obra breve*, retirada do Prefácio de Cântico maior sintetiza o que procura:

O que me emociona: o texto que cabe na pupila: o simultâneo, a grande cena das metáforas e das comparações, a Visão multiforme do Conhecimento (pus no coração a Sabedoria de Ezra), que é parcelar nas palavras e nas imagens e que só por acumulação diurna e através da absorção pupilar (como a do ar) tende para o Todo. (2017: 741)

Fiama insiste em vários momentos na importância da leitura para quem escreve, e para a sua escrita em particular. Do ponto de vista dos títulos, talvez *Homenagem à literatura* (1976) seja aquele que sublinha de maneira mais imediata o quanto a poeta valoriza a tradição, a história das formas, as vozes que retomam o dizer da literatura ao longo dos séculos. Mas essa herança está sempre presente. De livro para livro, dialoga com os mortos, como lembrou mais tarde Manuel Gusmão, que cita Fiama num poema de *A terceira mão*: “eu amo os livros que vêm dos livros / e estou no meu jardim c’os mortos/ de quem vim” (GUSMÃO 2008: 18).

Para Fiama Hasse Pais Brandão, cada coisa traz consigo as associações que lhe dizem respeito, o que corresponde à história de cada uma, na escrita. São Visões que acompanham a Visão e às quais também parece legítimo chamarmos textos, ou melhor, intertextos, literatura, em sentido muito lato. Assim, a poeta coloca-se numa posição oscilante, entre a Visão silenciosa e em exterioridade – chamemos-lhe clássica – e a Visão romântica, que procura na emoção subjectiva e interiorizada, no próprio discurso, a revelação do sentido. Essa oscilação, que também poderíamos situar entre a Visão e as Visões, faz da poesia de Fiama uma escrita marcada por uma espécie de zoom ontológico, passe a expressão, um exercício de trazer para perto o Espírito, ou o Tempo, enquanto também nos deixa ao rés da matéria simples: “(...) louvo a espiritualidade da matéria/ através da qual os gestos vulgares/ que eu repito me tornaram pensativa”, escreve num poema de *Três rostos (Ámago II – Nova natureza)* (2017: 490).

Em *Área branca*, Fiama falou da sua escrita como “biografia sincera” (323). Uma biografia do pensamento, o seu, com todas as conquistas, fracassos, descobertas que a condição pensativa lhe trouxera: a condição que Fiama treinou, desenvolveu, apurou, ano após ano, sopesando ideias e uma herança de imagens com as quais formou a Visão que depois treinou para o despojamento, tudo muito lentamente urdido, com uma gravidade paciente e determinada.

No tempo acelerado e fragmentado em que vivemos, um livro como *Obra breve* é sem dúvida nenhuma um corpo estranho, parece vir de outro mundo – porque nos oferece uma biografia contemplativa, uma vida contemplativa. Mas, por isso mesmo, talvez nunca tenha feito tanto sentido lê-lo quanto agora.

Referências

Brandão, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. 2^a ed. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

GUSMÃO, Manuel. *A terceira mão*. Lisboa: Caminho, 2008.



DIA FIAMA: UM TESTEMUNHO

Jorge Fernandes da Silveira¹



¹ Professor Emérito de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq. E-mail: jfdasilveira@uol.com.br.

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).

Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p, 139-142, jan-jun. 2018.

RETRATO MÚLTIPLO

Volto-me para ti ou antes para
o teu lugar se tal abstracção
é possível na noite sem

som onde és o eco múltiplo
procuro
ver novamente os teus vários retratos

animados pelo sol o amor ou a respiração
o sangue torna
a passar-te nos braços fotográficos

devo continuar
a narrar o percurso irregular
da tua multiplicidade

eras o ar a árvore voltar-me
para ti é como procurar
no mar os afogados

Gastão Cruz. “Sonhos e Outras Realidades”. *Existência*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2017, p. 13.

Bom dia, Bom Dia Fiama.

As minhas breves palavras de abertura são um diálogo entre Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Velho da Costa, o seu romance *Myra*, e Fiama Ela-Mesma, os seus poemas:

*

Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa
eu digo numa fissura do verso uma outra coisa. (...)

“Hora Obscura”. *Era. O Texto de Joao Zorro*, Porto: Inova, 1974. p. 236.

Tudo o que disse com literalidade deverá parecer,
agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética.

Novas Visões do Passado. Lisboa: Assírio & Alvim, 1975. p. 65.

E que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.

“Homenagem à Literatura”. *Homenagem à literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976. p. 51.

*

E o rapaz pardo pegou do livro aberto ao lado. Myra sentou-se na manta, a convite, tirou a *parka* e tomou a postura da Pequena Sereia, quando tinha pernas, muito graciosa no lodo da penha marinha.

*Nada na infância nos deveria obrigar
a traçar as patas dos roedores repelentes
que são letras.*

Isso é Shakespeare, senhor Piotr?

Bravo, eu sabia que a menina vinha do nada, um ser impraticável. Isto é de uma outra menina que se chamava *Chama*.

Acredita?

Maria Velho da Costa. *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.p. 92.

*

Acreditava só que o gesto amado
de me cobrirem de panos ao nascer
seria a minha glória.

“A Roupa”, “Os Louvores”. *Cenas Vivas*. Assírio & Alvim, 2000, p. 97.

*

Fui criança, indo por um carreiro,
a caminho do mar, mão na outra mão,
entre árvores, pedras, insectos e aves.
Toda a Natureza me coube nas pupilas,
Mestra de sentimentos, e eu discípula.

E, se fechava os olhos, ela punia-me
com o silêncio cruel das ondas,
a mudez imerecida dos insectos,
e a distância das aves, que doía.

Se os abria, tudo me rodeava,

apaziguado e meu,

mas a mão que me trazia a mão

puxava-me para a luz de cada dia.

“Elegíacos”. *Cenas Vivas*, 2000, p. 10-11.

*

A bibliografia de um verso é-me, na vigília, essencial.

“Hora Obscura”, *Era. O Texto de Joao Zorro*, 1974. p. 236

Eu mesma analiso a minha biografia sincera.

“Área Branca 34”, “Sinais de Vida”. *Área Branca*. Lisboa: Arcádia, 1978. p. 97.

*

A DISCÍPULA

Levaram-na pela mão, criança muda,

e ensinaram-lhe que a linguagem das emoções

é a dos gestos sobretudo e é a do rosto.

Deixaram-na junto das glicínias em cacho,

com as unhas cravadas na polpa das mãos,

de mera angústia. E as suas palavras eram

as do reconhecimento das coisas, minuciosas.

“Os Louvores” *Cenas Vivas*, p. 84.

*

Água significa ave

O tamanho da ave é um rio demorado

“Grafia 1”. *Morfismos. Poesia 61*. Faro: Ed. dos Autores, 1961. p. 1.

Minha existência (entre os iberos) urge.

“Modo Histórico da Cidra”. “A Era”. *Era. O Texto de Joao Zorro*, Porto: Inova, 1974. p. 164.

*

Hoje, meu dia, o coração e o dia rejubilam.
“Meio-dia/Meu Dia”. “A Matéria Simples”. *Obra Breve: Poesia Reunida*. Lisboa:
Assírio & Alvim, 2006. p. 738.

DIA FIAMA
Fiama Hasse Pais Brandão
a menina que se chama *Chama*,
à luz do sol, o intenso colorista
e de quem
a nomeia

O Setor de Literatura Portuguesa
Jorge Fernandes da Silveira
Fernanda Drummond
Mônica Fagundes
Luciana Salles
Eduardo Coelho

*

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO (LISBOA, 1938-2007). E assim se passaram 10 anos.

De Cinda Gonda (a minha primeira monitora, orientanda, à maneira antiga) a Gabriel Guimarães Barbosa (que ainda não conheço e em quem reconheço um leitor, à maneira de Fiama, único); da “Fiama Fiandeira” ao convite para “um chá na tarde de Fiama Hasse Pais Brandão”, que belos títulos, seja bem-vinda toda a gente amiga, bem-haja toda a boa leitura, única, que aqui hoje se faz e sempre se fez e se fará por Amor, inteligente e exigente, dedicado e delicado à Literatura Portuguesa e a Poeta de *Homenagem à literatura*, no ano 10 da sua morte. VIVA FIAMA! FIAMA VIVE! COMEÇA AGORA O SEU DIA/O NOSSO DIA JUBILOSO.

OBRIGADO.

A última palavra, obrigado, é, na verdade, a primeira. *É a mais fácil, á a mais justa, é a mais espontânea*. Como diz o seu colega e camarada de geração e de formação, Eduardo Prado Coelho, morto também há 10 anos, e a quem, ao mais importante leitor de poesia portuguesa da segunda metade do século XX, estendemos o nosso tributo, neste Dia Fiama, de que tenho a honra e a alegria de abrir os trabalhos.

Jorge Fernandes da Silveira
26 de Setembro de 2017, manhã do Dia Fiama