

**ROSTO/RASTO:  
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO E CARLOS DE OLIVEIRA**

**FACE/TRAIL:  
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO AND CARLOS DE OLIVEIRA**

*Gabriel Guimarães Barbosa<sup>1\*</sup>*  
*Drisana de Moraes Oliveira Santos<sup>2\*</sup>*

**RESUMO**

O presente artigo busca estabelecer uma leitura comparativa dos poemas “Rasto”, de Carlos de Oliveira, e “(Este) rosto”, de Fiama Hasse Pais Brandão, publicados respectivamente em *Micropaisagem* (1969) e *(Este) rosto* (1970). A obra de Carlos de Oliveira reverbera em muitos poetas que o seguiram, trazendo questões fundamentais que não cessaram de se desenvolver no tecido poético português da segunda metade do século XX. A partir de uma releitura do poema, Fiama refaz a cena e os versos compostos por Carlos de Oliveira, transformando o “rasto” em “rosto”, estruturando em seu poema um modo de percepção da realidade que avança para o futuro a partir de um atento olhar para os rastros deixados pelo passado. Em termos metodológicos, partiremos de uma investigação interpretativa e crítica dos dois poemas, observando em que grau se aproximam e se distanciam, buscando nos dois textos poéticos os meios de os comparar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos de Oliveira, Fiama Hasse Pais Brandão, Relações Intertextuais.

---

1 \* Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizando pesquisa sobre a natureza na obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão com financiamento do CNPq.

2 \*\* Licenciada em Letras: Português-Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestra e doutoranda em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas na mesma instituição. Atua como professora de língua alemã e sua pesquisa, atualmente, tem como eixos a obra de Afonso Cruz, a teoria estética marxista e o primeiro romantismo alemão, com financiamento do CNPq.

## ABSTRACT

This article seeks to establish a comparative reading of the poems “Rasto”, by Carlos de Oliveira, and “(Este) rosto”, by Fiama Hasse Pais Brandão, published respectively in *Micropaisagem* (1969) and *(Este) rosto* (1970). Carlos de Oliveira’s work reverberates in many poets who followed him, bringing fundamental questions that never ceased to develop in the Portuguese poetic fabric of the second half of the 20th century. From a rereading of the poem, Fiama remakes the scene and the verses composed by Carlos de Oliveira, transforming the “trail” into “face”, structuring in his poem a mode of perception of reality that advances to the future from an attentive look at the traces left by the past. In methodological terms, we will start from an interpretative and critical investigation of the two poems, observing in what degree they approach and distance themselves, searching in the two poetic texts the means of comparing them.

**KEYWORDS:** Carlos de Oliveira, Fiama Hasse Pais Brandão, Intertextual Relations.

As relações intertextuais estabelecidas entre poetas e escritores se apresentam como um recurso de escrita que faz emergir formas novas que guardam, perpetuam, valorizam ou renegam uma certa memória daquilo que passou. Nessa espécie de genealogia poética, Portugal desponta enquanto caso exemplar não só no século XX, mas ao longo de toda a sua historiografia literária. No *Ano da morte de Ricardo Reis*, lemos que “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem” (SARAMAGO, 2016, p. 179), já que Camões e, principalmente, sua obra incessantemente retornam à cena poética, ora em presença, ora como espectro, tema, questão ou dilema, sempre mudado consoante os olhos que o veem.

No entanto, não é apenas o texto camoniano que serve de matéria intertextual revisitada pelos poetas portugueses da “era dos extremos”. Pensando nos poetas da geração de *Orpheu*, por exemplo, poderíamos dizer que Guerra Junqueiro, Camilo Pessanha e Cesário Verde ofereceram muitos dos penhascos ontológicos a que saltariam Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Após a sua morte, o próprio Fernando Pessoa se tornou a figura a ser relida e repensada pela poesia, após sua inserção como cânone do início do século, tendo seu texto relido e repensado por Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade e tantos outros. Enfim, é quase obsessiva a tendência portuguesa de rever as líras lusitanas, desde o mais temporalmente longínquo até poetas de uma mesma “geração”. Cada escritor vai construindo uma constelação canônica própria, ora elegendo, ora ignorando nomes e obras.

Tendo isto como premissa, poderíamos dizer que há uma obra que se dissemina de diversos modos em quase toda a produção que a sucedeu. O trabalho poético de Carlos de Oliveira, obra das maiores e mais relevantes, é relido por muitos poetas que se garantem enquanto grandes exemplos de qualidade poética do século XX. Sua obra ecoa na alquímica poesia de Herberto Helder, nos questionamentos entre ética e estética de Ruy Belo, nas experimentações formais de Gastão Cruz, nas paisagens internas de Luis Miguel Nava entre outros. Há uma obra, porém, que se destaca das demais na revisitação da lírica de Carlos de Oliveira: a de Fiama Hasse Pais Brandão.

Não é novidade aos leitores mais especializados a profunda e profícua revisitação poética estabelecida pelo texto lírico de Fiama. É quase consensual em sua ainda breve fortuna crítica que há uma preocupação de seu texto em dialogar, perverter ou questionar as imagens, as formas e os ritmos da tradição. Nesse processo de revisitação, contudo, há uma originalidade que apenas uma escrita atenta às suas leituras pode oferecer. No caso de Carlos de Oliveira, muitos são os modos de leitura exercidos por Fiama: seja poético, em que encontramos o uso de citação, de paródia, de recriação de cenas; ou ensaístico, com texto sobre a poesia de Oliveira publicado na revista *Colóquio/Letras*.

O objetivo deste texto, portanto, por mais inegável que seja a presença de Carlos de Oliveira na obra brandoniana, é identificar essa presença a partir da leitura comparativa entre o poema “(Este) rosto”, de Fiama, e “Rasto”, de Carlos de Oliveira – publicados respectivamente nos livros *(Este) rosto* (1970) e *Micropaisagem* (1969). Defende-se a hipótese de que, para além de uma citação, o poema de Fiama traça uma leitura interpretativa do poema de Carlos Oliveira, avançando, apresentando algo que emerge “numa fissura do verso”<sup>3</sup>. Como uma “aresta dupla”<sup>4</sup>, leitura e escrita se mostram como dimensões tensionadas, capazes de fazer emergir um texto que convoca, na sua estruturação, um olhar sensível, atento e, principalmente, profícuo, aos textos passados.

Para que a defesa dessa hipótese se qualifique, é necessária uma metodologia que privilegie, ela própria, uma análise que não desfaça essa tensão inextricável. Nesse sentido, pretende-se investigar os índices que ponham lado a lado os dois poemas. Inicialmente, buscar-se-á a identificação de alguns dos recursos intertextuais utilizados por Fiama em sua leitura de Carlos de Oliveira. A partir daí, será preciso verificar na fortuna crítica dos dois poetas conceitos que os aproximem, convocando importantes leitores críticos das duas obras. Preparado esse terreno, o passo dirigir-se-á à análise do poema de Fiama, identificando que relações a poeta estabelece com o poema de Carlos de Oliveira, que também será interpretado. Assim, espera-se contribuir para os estudos comparativos em poesia portuguesa do século XX, depositando mais um tijolo na fortuna crítica em incessante construção de dois interessantes casos poéticos da “portuguesa língua” (BRANDÃO, 2017, p. 621).

### **Fiama Hasse Pais Brandão: leitora de poesia, leitora de Carlos de Oliveira**

A obra lírica de Fiama Hasse Pais Brandão apresenta ao seu leitor um texto que estampa, em seus mecanismos de escrita, uma profunda relação com a leitura. Legente da tradição, a

---

3 No poema “Hora obscura”, de *Era* (1974), Fiama diz: “Por muito que minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa/ eu digo numa fissura do verso uma outra coisa” (BRANDÃO, 2017, p. 162). Nesse trecho, percebe-se, em imagem poética, a condição aflitiva da escrita epigráfica ou de decalque de Fiama: embora esteja revista e relida as produções anteriores, há uma outra coisa que emerge da fissura do verso.

4 Trata-se de um verso do poema “Atendo”, de Fiama Hasse Pais Brandão, publicado no livro *Novas visões do passado*, que será retomado ainda neste texto.

autora afirma no célebre “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 progresso dos textos/ é epigráfico. Lápide e versão indistintamente.” (BRANDÃO, 2017, p. 173). Esse “progresso epigráfico” mencionado por Fiama pode ser entendido, segundo Jorge Fernandes da Silveira, como “o texto que avança para o futuro com um muito rigoroso e atento olhar voltado para o passado” (SILVEIRA, 2006, p. 31). Esse atento olhar voltado para o passado faz reaparecer muitos nomes, formas e imagens da tradição literária em sua produção poética – às vezes como espectros, às vezes como presenças que buscam conformar-se quase fisicamente no poema. Já que sua “existência (entre os iberos) urge” (BRANDÃO, 2017, p. 144), os cantares lusitanos são alçados a importantes e privilegiados lugares em sua homenagem à literatura. De Joan Zorro a D. Dinis, de Luís de Camões a Fernando Pessoa, de Bocage a Antero de Quental; o povoamento realizado pela poética de Fiama Hasse Pais Brandão dá lugar de destaque aos tantos poetas que morreram e viveram em sua vida e em seu texto, cada vez mais confundidos pelo ato poético que tensiona leitura e escrita. A autora cria, como já apontou o pesquisador Marlon Augusto Barbosa (2018), uma comunidade entre diversos autores, ligados pela ação da leitura e da escrita.

Um nome, porém, incontornável é o de Carlos de Oliveira, poeta ao qual o presente número faz homenagem, no ano do centenário de seu nascimento. Um pouco mais velho, o poeta aparece, biograficamente, como um mestre e amigo, mas também como um texto a ser revisitado. Daremos enfoque, aqui, às formas pelas quais o texto de Fiama estabelece relação com o de Carlos de Oliveira. Neste texto, destacaremos as seguintes características: proximidade lexical, reencenações e recriações parodísticas, o ensaio crítico sobre a obra de Carlos de Oliveira e a citação, seja como dedicatória ou citação propriamente dita. Levando ao limite, à homenagem, com o gesto de escrita, Fiama talvez pudesse atribuir seus textos a Carlos de Oliveira.

Dentre as muitas palavras trabalhadas pela poesia de Carlos de Oliveira, algumas oferecem-se ao artifício do autor com mais recorrência ou mesmo repetição obstinada. Esse artifício, encarado enquanto postura ética perante a realidade física do universo e histórica da humanidade, constrói um “mundo verbal e de possíveis verbais com o qual reconfigura, faz, desfaz, refaz e acrescenta o mundo que é o nosso” (GUSMÃO, 2010, p. 315), que permite a si próprio oferecer-se enquanto “nomes e alguns frutos” (BRANDÃO, 2017, p. 617)<sup>5</sup> gentilmente colhidos pelo texto brandoniano. Dentre esses nomes, vocábulos-chave trabalhados por

---

5 Trata-se de associação a partir do poema, presente na seção “Elegíacos”, de *Cenas vivas*, a seguir transcrito “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, 2017, p. 617). Embora não seja nosso intento traçar uma investigação mais detida, podemos entender como “povos antigos” também os poetas. Identificamos Carlos de Oliveira enquanto um representante atual desse magnânimo povo antigo, arrastando múltiplos nomes que designam o real.

Carlos de Oliveira também habitam e povoam o léxico poético de Fiama. Nesse vocabulário, podemos pensar nas diferentes árvores, minerais (vitrificados ou em forma bruta); em verbos como “reconhecer”, “vaguear”, “pressentir”, “mover” e “comover”; em substantivos como “paisagem”, “luz”, “sombra”, “restos”, “rastros” e “rostos”<sup>6</sup>. Além, é claro, de vocábulos que operam, nas duas poéticas em questão, autofigurações de seu próprio fazer: sílaba, palavra, página.

Há, também, reencenações textuais feitas pelo texto epigráfico de Fiama, como aquela relação entre *Área branca* (1978) e *Casa na duna* (1943) – para nos atermos a apenas um exemplo já destacado pela crítica – identificada por Jorge Fernandes da Silveira em entrevista para o *Olamblogue*. Dentre as afinidades temáticas irremediáveis, percebemos que, enquanto “a obra de C.O. descobre e inventa antiquíssimas e novas questões: a das relações entre *phýsis* e *lógos*; entre o micro e o macro, o microscópico e o cósmico, entre a longa duração da evolução do Universo e a escala completamente outra da história humana” (GUSMÃO, 2010, p. 317); a obra de Fiama

dá a ler nas representações contrastivas do múltiplo e do uno, do tudo e do nada, os sentidos de uma poesia *Melômana* (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).

O exercício de expressar, na sua poesia, uma relação tensionada entre as instâncias da escrita e das suas leituras de Carlos de Oliveira, aparece, também, quando Fiama Hasse Pais Brandão publica um ensaio intitulado “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira” I e II, na revista *Colóquio/Letras*, o primeiro publicado em 1975 e o segundo em 1976. No texto, Fiama constrói 13 nexos, elos ou chaves de compreensão a respeito de toda a obra de Oliveira. Típico ensaio, o texto apresenta um pensamento em processo, recorrendo a recursos como a dramatização. Além de demonstrar conhecimento analítico a respeito de toda a obra de Oliveira – há considerações sobre diferentes títulos de diferentes fases da produção do poeta, como *Turismo*, *Sobre o lado esquerdo*, *Micropaisagem*, *Casa na Duna* –, formulando a respeito de sua poesia e de sua prosa questões fundamentais, Fiama também parece perceber uma sintonia entre a sua poética e a de Carlos de Oliveira. Traçando análises formais e considerações mais abrangentes, nos deparamos com debates conceituais a respeito de questões como a palavra, a imagem, o realismo e o “eu” no processo de indiferenciação entre o vocábulo e o real. Fiama escreve no texto publicado em 1976: “A coisa estará conferente com a imagem latente; dela se distancia a imagem nítida ou palavra. É o tema da distância que é proposta como um segmento do decurso da realização, progressiva, pois propõe como termo final a lucidez” (BRANDÃO, 1976, p. 37). Ainda sobre essa questão, Fiama considera:

---

6 Trabalhamos aqui com breves exemplos extraídos, quase todos, dos dois poemas mobilizados para este texto.

Deveríamos então reparar como na junção palavra/imagem é à palavra quando disjunta que é atribuível a natureza ideal, e à imagem a natureza real, porque será precisamente decalque e não linguagem (imaginário) plástica. Assim, nominalistas e questionadores de Universais sempre terão fundido o nome à coisa em si, sem poder ver que o fenómeno coisa-em-si é exercício foto-plástico das imagens, individuado (BRANDÃO, 1976, p. 42).

Podemos perceber, a partir dessas duas citações, como a questão da materialidade física do real é aproveitada pelo poeta quando esse se põe a descrever essa presença na poesia. A questão da visualidade das imagens e a sua suposta permanência no texto será mais bem abordada quando expusermos nossa leitura de “Rasto”.

Um outro elemento de contato entre essas duas obras, realizado por Fiama Hasse Pais Brandão como recurso intertextual, é a citação. Em toda a *Obra breve*, o nome de Carlos de Oliveira aparece nominalmente no título de apenas um poema (“Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, de *Epístolas e memorandos*, publicado em 1996). Há, contudo, mais quatro menções ao poeta na poesia reunida de Fiama. Duas em poemas de *Cenas vivas* (2001), em que o poeta é citado nas dedicatórias, seja como Carlos de Oliveira – na seção “Os amigos que morreram: Luiza, Carlos de Oliveira”, do poema (ou conjunto de pequenos poemas) intitulado “Algumas coisas no espaço” – ou como C. de O. – em “Tantos poetas morreram, em minha vida”. Há ainda um poema de *Homenagem à literatura* que traz o nome de Carlos de Oliveira em uma nota de rodapé. Trata-se de “Releituras”, em que, no quarto verso, há uma nota que diz: “Homenagem a Guerra Junqueiro e Carlos de Oliveira” (BRANDÃO, 2017, p. 217). A última referência ao nome de Carlos de Oliveira aparece, também em nota, no poema “(Este) rosto”, a ser trabalhado na próxima seção deste texto.

### **Rasto, rosto, resto: permanência textual das imagens**

Em suas aulas mais recentes, Jorge Fernandes da Silveira tem destacado, com particular atenção, um excerto de um poema de Fiama chamado “Atendo”, de *Novas visões do passado*. Nos apropriamos, aqui, desse modo de observação do texto literário sugerido por Fiama, admitindo na questão levantada pela poeta uma possível metodologia a ser empregada na leitura conjunta dos dois poemas objetos deste texto. Diz Fiama que

A comparação não é o movimento essencial  
mas a posição de uma coisa face a face. Eu e o alheio  
alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nesta diferença  
a verdadeira situação é a de uma aresta dupla.  
(BRANDÃO, 2017, p. 182).

É um pouco nesse sentido que pretendemos caminhar na leitura dupla que propomos. Este texto é ele próprio produzido a partir de um encontro de duas leituras face a face, já que escrito a quatro mãos. O que aqui se pretende é talvez menos uma comparação, movimento não essencial, mas a tentativa de pôr os dois poemas, os dois textos e os dois universos poéticos face

a face, rasto a rosto. O que se pretende apresentar ao leitor são os dois textos circunstanciando-se um ao outro.

Não se trata, portanto, de uma comparação que apenas identifique ou aproxime dois objetos distintos buscando similaridades ou diferenças; mas de enfatizar a possibilidade de uma significação conjunta ao pô-los um diante do outro. Emmanuel Levinas, em entrevista presente no livro *Violência do rosto*, diz que a percepção do “outro” se efetiva quando há, entre os sujeitos que se diferenciam, um confronto entre o rosto de um “eu” e de um “outro”, o que impõe uma justiça e uma violência. É no rosto do “outro” que o “eu” se entende também enquanto um “outro” semelhante a si próprio. Contudo, esse rosto precisa ter uma forma no sentido fenomenológico, já que o “eu” se percebe enquanto “eu” ao entrar em contato pela primeira vez com um rosto do “outro”, colhendo uma relação que se reconhece nos traços que configuram esses rostos enquanto expressão de uma identidade, de uma dor (comum aos dois sujeitos), enfim, de uma semelhança entre as dores (LEVINAS, 2014, p. 28). Nesse sentido, empreendemos aqui uma leitura rosto a rosto que não deixa de ser violenta, já que desenraiza os dois poemas de seus locais de significação isolados, implantando-os em uma terra conjunta. O resultado desse movimento acaba, ele próprio, por romper com o esquema usual de representação. Se a ideia não chega a tomar uma forma corporal de um rosto, ver estes rostos em relação impõe, a cada um, um modo de significar próprio. Nesse jogo de arestas duplas, a verdadeira situação é a de dois rostos que significam diferenças, mas que, face a face, dão-nos uma terceira margem na qual atracar.

Optamos, nesse sentido, pela transcrição seguida de um poema após o outro, sem interrupções para comentários e interpretações. A escolha se justifica por alguns motivos: pretendemos simular o próprio caminho sinalizado pela nota de Fiama, anexada ao título do poema, que diz “Poema sobre três versos de Carlos de Oliveira e uma frase, epistolar, de Egito Gonçalves”. Imediatamente após nos depararmos com o paratexto, buscamos o poema de Carlos de Oliveira para lê-lo.

(ESTE) ROSTO

Sombra com a luz ainda nos últimos ramos  
do próprio desejo: a invocação do mês de abril, o mês  
onde o lugar pressente ser o verão  
entre a proposta de flores e a face do fruto (a de  
um sólido). Perdida, pois, a doce luz do inverno, a necessária  
ao rosto (depois de longas noites entre seus dobres,  
neve dolorosa), a matinal. Rosto  
com o vidro, linhas (de veias) reflectindo  
o mundo (vário) (alheio). Enquanto a luz transpõe  
copas, os cumes, e o segundo  
crepúsculo (a tarde) é incessante.

(BRANDÃO, 2017, p. 115).

RASTO

I  
Sombra  
com luz  
ainda  
nos últimos ramos,  
árvore  
crescendo  
entre vertentes  
e vértices  
vertiginosos  
de quartzo,  
feldspato  
e mica,  
paisagem  
quase desolada

II  
onde surges  
de súbito  
e procuras fitar-me  
com os olhos  
ofuscados  
pelas cem velas  
da lâmpada,  
espantada  
porque vinhas  
do anoitecer  
e estás aqui  
tentando abrir  
os olhos  
que se não

III  
habituum  
ao céu coalhado  
do abat-jour:  
então,  
desistes  
de me  
reconhecer  
e segues  
nesse passo  
que mal pisa  
o silêncio,  
contornando  
o desenho  
das letras



IV  
como se vagueasses  
entre arestas  
rochosas  
numa grande  
altitude, caminhas  
de palavra  
em palavra,  
mica,  
feldspato, quartzo,  
fulgindo  
em cada movimento  
que a luz  
prolonga,

V  
alcanças  
os vértices  
vertiginosos  
e desapareces  
nos últimos  
ramos  
da árvore  
com o sol  
e as sílabas  
que se desprendem  
destas páginas  
onde fica  
apenas  
o teu rasto.

(OLIVEIRA, 1992, pp. 294-298).

Embora haja muitas portas de entrada nos dois poemas, cabe dizer que são dois poemas de caráter metapoético, que discutem, entre outras questões, a problemática da fixidez das imagens perante o tempo, ação implementada pelo poema ao trabalhar, na sua estrutura, o processo mesmo de transformação da coisa em imagem e, por conseguinte, da sua permanência no tempo. Através do processo de leitura, contudo, esse rasto do rosto concebido enquanto imagem no poema passa ainda por um outro processo de metamorfose, dobradura imagética que se faz até que o último leitor releia.

Nos dois poemas, a questão da incidência da luz, um fenômeno captado principalmente pela visão, reforça a importância da esfera visual e perceptiva, além de se manifestar enquanto um índice diretamente ligado a um nível de escrita que privilegia a reflexão que ambos os poemas trazem sobre a sua própria feitura, composição e imaginação. A hipótese que aqui defendemos, portanto, é a de que Fiama Hasse Pais Brandão, em “(Este) rosto” não se aproxima de Carlos de Oliveira apenas pelo procedimento da citação, mas pelo desenvolvimento, no

seu poema, da problemática levantada em “Rasto”, qual seja: a reflexão a respeito do caráter imagético da palavra poética composta através de um processo de depuração da realidade visível e apreendida enquanto imagem revelada pela incidência da luz e, portanto, das sombras. Desencadeados pelo jogo entre “rasto” e “rosto”, nos perguntamos, ecoando os dois poemas: o que resta das imagens conforme os crepúsculos e os poemas se acumulam?

Tentando responder a essa questão e defender nossa hipótese, iniciamos pela transformação operada pelo título de Fiama, em jogo com o de Carlos de Oliveira. Ora, embora seja uma composição que altera apenas uma das letras, ela já guarda, em si, um processo identificável de leitura do poema de *Micropaisagem*, já que a voz poética de “Rasto” deixa ver, por entre seus versos recortados de *enjambements*, um rosto vultuoso que se anuncia – em “fitar-me/ com os olhos/ ofuscados/ pelas cem velas” – tanto na referência dupla aos olhos e no uso dos verbos “fitar” e “reconhecer”, como também na impossibilidade de reconhecimento do rosto da voz poética pelas luzes artificiais.

Ainda, ao adicionar o dêitico “este” ao título, a composição deixa essa adição como um rasto legível ou não, já que ocultado e revelado, simultaneamente, pelo parêntesis. Nesse intervalo imperceptível entre o revelar e o ocultar simultâneos operados pelo recurso gráfico, o demonstrativo aparece como um rasto da sua própria adição. Ainda sobre os títulos, considerando apenas “Rasto”, é importante observar como o seu uso, em Carlos de Oliveira, também é repleto de significações tanto em relação aos outros títulos e textos de *Micropaisagem*, como no trabalho de desenhar, no poema, uma circularidade que faz ecoar o título no último verso. O título e o verso, então, com suas significações redobradas e desencadeadas pelas suas posições no poema, alçam indício de revelação do próprio sentido do poema, funcionando como pórtico e chave de ouro ao mesmo tempo, circularidade esta da qual ainda falaremos neste texto.

A nota adicionada por Fiama revela que todo o seu poema é sobre três versos de Carlos de Oliveira e uma frase epistolar de Egito Gonçalves. Já pode se depreender, a partir da menção a essa frase epistolar, mais uma movimentação de ocultação e revelação, já que, embora esteja revelado um determinado conteúdo protegido pelo sigilo da carta, a frase em si permanece oculta. Já a referência a Carlos de Oliveira mantém a lógica, já que não diz exatamente onde estão presentes os três versos referidos. Observando atentamente, contudo, os três primeiros versos de “Rasto” – e a bem dizer os quatro primeiros – são colados por Fiama Hasse Pais Brandão em um único verso, com a adição de um determinante antes do vocábulo “luz”, ação que, além de trabalhar também a paródia e a colagem enquanto recursos de aproximação entre os dois textos, ainda adiciona uma especificidade significativa ao elemento luz no poema. Essa adição pode vir no sentido de afirmar uma novidade sobre o texto que cita, processo que poderia caracterizar o “desenraizamento” provocado pela citação o qual está, segundo Compagnon<sup>7</sup>, diretamente ligado ao ato de citar.

---

7 “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio [e por isso eu destaco autor / leitor]; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio [curto-circuito: o crítico]. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. (...) Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Assim, o primeiro verso de Fiama Hasse Pais Brandão define, ao mesmo tempo, de que texto o poema parte e qual a temática a ser trabalhada. O corte do verso pelo *enjambement*, contudo, nos deixa ver, em uma leitura detida a cada verso, uma outra adição, inversão ou dobradura que faz em relação ao texto de Carlos de Oliveira. Enquanto em “Rasto” a palavra “árvore”, sem nenhuma outra palavra a ela atrelada no verso, parece revelar uma transposição metonímica do olhar da voz poética dos ramos para a árvore, ou da parte para a coisa, em Fiama os ramos da árvore se tornam figurações do desejo, que ganha uma especificidade conceitual, embora se trate de uma aproximação metafórica, já que vem acompanhado do adjetivo “próprio”.<sup>8</sup>

Aqui, no sentido de defender que o desejo também já estava como rasto não inteiramente revelado por Carlos de Oliveira em seu poema, precisamos nos deter um pouco mais em “Rasto”. No poema composto por cinco partes de 14 versos – índice formal já apontado por Manuel Gusmão e pela crítica como forma de diluição do soneto – há uma cena de encontro impossível entre uma primeira e uma segunda pessoa, encobertas, contudo, pelo uso desinencial dos sujeitos, deixadas elas próprias enquanto rastros ao longo do poema, já que nunca referidas pelos seus pronomes. Embora haja na crítica defesas de que a segunda pessoa do poema possa fazer referência a uma pessoa amada, hipótese construída a partir de índices de animação desse sujeito como a composição fugidia de um rosto, de olhos e de vontades e ações expressos nos verbos, há uma outra possibilidade de leitura que acreditamos ser mais bem-vinda a este texto. Todos os verbos em segunda pessoa, em diferentes tempos verbais que garantem uma continuidade temporal à cena, parecem também relacionar esse tempo espacialmente, demarcando o ciclo feito por essa segunda pessoa, o que virá a se assemelhar a um possível ciclo das imagens no processo de construção do poema.

Na ordem de aparecimento no poema, temos: “surgir”, “fitar”, “vir”, “estar”, “tentar abrir os olhos”, “desistir” de “reconhecer”, “seguir”, “pisar”, “contornar”, “vaguear”, “caminhar”, “fulgir”, “alcançar” para enfim “desaparecer”. É descrito pelos verbos o ciclo de duração dessa imagem que inspirou a escrita do poema, a sua feitura, a sua estrutura espaço-temporal: após o surgimento abrupto, há uma tentativa de fixação e reconhecimento. Há, então, uma desistência que faz a imagem seguir, contornar seu próprio rasto deixado no poema, vaguear e caminhar por outros espaços até fulgir e desaparecer, deixando apenas o que restou de si na imagem do poema.

---

8 Cabe destacar que, na poética brandoniana, o adjetivo “próprio” parece revelar um processo de especificação e autonomia do vocábulo, rumo a uma dimensão do absoluto. Um exemplo disso é o poema de *Cenas vivas* em que lemos: “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** tátil,/ que me cega, como a chuva cai/ na minha cara, de face nuas,/ oferecidas sempre apenas à água” (BRANDÃO, 2017, p. 610, grifos nosso). Sem oferecermos uma análise do poema, destacamos adjetivos que reforçam o caráter absoluto e total dos vocábulos brandonianos.

Existe, contudo, em “Rasto”, uma problemática que se soma à questão do ciclo das imagens, já tão bem posta em questão por Camilo Pessanha no célebre “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (PESSANHA, 2009, p. 80). Devido ao caráter visual da imagem como mediadora entre a realidade e o sujeito, a incidência da luz, no poema de Carlos de Oliveira, oferece, ao mesmo tempo, o surgimento da figura de inspiração, a impossibilidade de reconhecimento entre as duas dimensões contrapostas no poema (da realidade e do sujeito) e o desaparecimento dessa mesma figura.

Avançando na investigação conceitual da segunda pessoa do poema, acreditamos ser possível afirmar que se trata da sombra evocada pelo primeiro verso. Projetada pela luz solar, “ainda/ nos últimos ramos”, no chão de granito, aqui depurados em seus elementos estruturantes (“de quartzo, / feldspato / e mica”). O que parece ir de encontro ao poeta é a sombra dessa árvore que rompe a mineralidade do chão pavimentado de “vertentes/ e vértices/ vertiginosos”.

Por se tratar de um crepúsculo, sugerido ao fim do poema nos versos “desapareces/ nos últimos/ ramos/ com o sol/ e as sílabas”, a posição vertical do sol faz com que a sombra da árvore se prolongue em direção ao enunciador, à voz poética do poema – como um “movimento/ que a luz/ prolonga”. Seguindo em direção ao poeta, há um processo de imaginação que confere índices humanos à sombra: olhos e desejo de encontro, impossibilitado pela presença das luzes artificiais das lâmpadas, velas e abat-jour. A luz artificial impede o encontro, no espaço, entre a sombra e a voz poética, mas dá uma nova camada de leitura sobre a temporalidade do poema. Se a voz poética, nesse momento, já estava abafada pelo céu coalhado do abat-jour, trata-se já do vestígio da sombra que fica de rasto e inspiração para a feitura do poema. Já tornada imagem, já que se trata de uma imagem ela própria, a sombra contorna e desenha as sílabas e palavras que a vão descrevendo no poema, provocando um rearranjo na sua própria composição, o que se evidencia na inversão de “mica, / feldspato, quartzo”.

Esse suposto ciclo da imagem, como já defendido, é desenhado por uma circularidade aparente no poema. A imagem surge a partir da projeção da luz do sol em uma árvore e percorre um caminho de encontro com a voz poética, mas a luz artificial a impede. Contudo, é a luz artificial que desencadeia, no poema, os índices de metapoesia enquanto a imagem percorre as próprias palavras do poema. Após percorrer a sua própria escritura na página iluminada pelo abat-jour, o seu desaparecimento evidencia um processo de autonomização da imagem em relação às palavras que a construíram no poema. Nessa diluição, em que as sílabas se desprendem das páginas, há algo que sempre resta. O rasto do título finaliza o poema e indica o que resta das imagens após a ação do tempo, figurada no poema pelo crepúsculo, pelo anoitecer e pela própria observação do movimento da sombra. Esse poema, portanto, parece estar em profunda consonância com a afirmação que faz Carlos de Oliveira sobre seu processo de composição, presente no item 6 de seu *Almanaque Literário*. Nele podemos ler: “O meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente do futuro; e, noutra plano, em função de suas características nacionais

e locais” (OLIVEIRA, 1971, p. 93). Em “Rasto”, a percepção da movimentação das sombras revela o ciclo de existência da própria sombra diluída pela escuridão do anoitecer, que se torna uma representação possível, se processada esteticamente, do próprio ciclo das imagens: sua percepção no campo da imanência, sua concepção no âmbito da escrita e sua dispersão após passar pela ação interpretativa do leitor.

Como já se pode perceber, o poema de Fiana colhe os rastros deixados pela metapoesia de Carlos de Oliveira e desenvolve interpretativamente algumas de suas questões, por vezes se aproximando e por vezes se distanciando, revelando e ocultando, como os parêntesis de seu título. No poema de Fiana Hasse Pais Brandão, a questão da incidência da luz se torna chave para compreensão da passagem do tempo – índice que permite ao rosto que vê incidir sobre ele a luz das estações, reveladoras do passar do tempo: um reconhecimento de uma totalidade, de um mundo “(vário) (alheio)”.

Podemos separar o poema em três momentos. Um momento, marcado pelos sete primeiros versos, de percepção da luz natural como índice da passagem do tempo natural das estações; um segundo momento, com os versos “Rosto/ com o vidro, linhas (de veias) reflectindo/ o mundo (vário) (alheio)”, que marca a revelação desse processo – conhecimento a se estampar no rosto que sofre a descontinuidade do tempo da cultura em relação ao tempo da natureza; e um terceiro momento, com os versos finais, em que se opera uma simultaneidade entre dois planos (ou dois “crepúsculos”), o da imagem e o da realidade. Na primeira parte do poema, a reflexão sobre o desejo, ao mesmo tempo em que apresenta um índice não inteiramente referido em Carlos de Oliveira, parece tratar a respeito de um processo amoroso de transformação da realidade em forma poética já anunciado por Luís de Camões na transformação da coisa amada pelo amador (CAMÕES, s/d, p. 25). Também define duas instâncias de tensão, presente em toda a sua obra, entre natureza e cultura<sup>9</sup>. Enquanto a luz incide ciclicamente de modos distintos através do ciclo das estações, o tempo desejante da cultura estabelece fins, ou crepúsculos, e descontinuidades pela percepção e aprofundamento do acontecimento fatal. Esse choque entre natureza e cultura aparece no poema de Carlos de Oliveira apenas enquanto sugestão. Nele, o choque entre a luz natural do sol e a luz artificial das lâmpadas e do abat-jour geram uma impossibilidade de reconhecimento entre a imagem e o sujeito poético. No poema de Fiana, a luz natural percorre o tempo, em seus ciclos, estampando no rosto a descontinuidade da cultura.

Na tentativa de dar corpo a essa temporalidade, há índices espaciais no poema de Fiana Hasse Pais Brandão. A invocação de abril, índice temporal, se assenta na espacialidade de um “lugar que pressente ser o verão”. Além de se revelar na luz, o tempo se revela também no

---

9 Para ler mais sobre esse assunto, conferir BARBOSA (2018).

ciclo da árvore (e aqui sempre uma árvore dupla: a de ramos materiais e a de ramos do próprio desejo), “entre a proposta de flores e a face do fruto”. Na ausência da luz invernal, “perdida” nas “longas noites entre seus dobres”, a neve dolorosa dá lugar a uma luz matinal e necessária que vai revelando, como imagem visual, a passagem do tempo perante o rosto.

Após essa percepção pelo rosto (da voz poética? de uma imagem do tempo?) das suas imagens de composição da passagem do tempo, a mobilização da palavra “vidro” quase encostada ao rosto parece dizer de um ponto de mediação entre uma dimensão de interioridade vivida pelo sujeito e da exterioridade da natureza vista por uma janela possível. A transparência do vidro põe em contato essas duas dimensões, permitindo, também, que a luz penetre e incida sobre o rosto. Esse processo de imaginação do tempo se evidencia nas “linhas” que desenham e compõem o reflexo do mundo, sempre vário e alheio, já que imagem de uma natureza cíclica e de emergência imparável. Nesse momento do poema, o reflexo e a imagem se confundem. As linhas das veias do rosto se refletem no vidro e fazem ver a passagem de tempo no rosto, já que reveladoras de uma organicidade que caminha inescapavelmente para a morte; ou são as linhas identificadas pela voz poética na natureza exterior que se refletem no vidro? Ou trata-se de uma imagem sobreposta do rosto que vê e do que o rosto vê?

A simultaneidade já identificada no título do poema, pelo uso dos parêntesis, se intensifica conforme as imagens refletem-se umas às outras e umas nas outras. Nesse vidro, ou granito polido, existe mesmo uma projeção simultânea de duas luzes ou dois crepúsculos, postos em um tempo sobreposto pelo uso de “enquanto”. Simultaneamente enquanto a luz incide sobre a natureza no crepúsculo da tarde, há uma segunda tarde, ou um crepúsculo da imagem que, por passar pelo ciclo das imagens identificado no poema de Carlos de Oliveira, agora será transmitida pelo poema, incessantemente revista, refletida e transposta por diferentes iluminações interpretativas.

No poema de Fiama Hasse Pais Brandão é impossível saber se o rosto, no qual a luz natural incide através das copas das árvores e do vidro, é um rosto da voz poética ou de um outro, mas as linhas das veias que o contornam refletem o mundo, fazem reconhecer o mundo, tão vário quanto o composto nas imagens, mas invariavelmente alheio ao desejo do poeta. A questão, embora rompendo com o esquema tradicional de representação, se efetiva justamente nesse lugar. No poema de Carlos de Oliveira, a luz artificial não deixa reconhecer o rosto; no poema de Fiama, a luz natural e necessária ao rosto deixa reconhecer o mundo. Apesar disso, a luz natural diz, também, de um tempo outro que pode desvelar o tempo da cultura, do envelhecimento e da ação do tempo na humanidade, entre manhãs e entardeceres — nascimento e morte.

O olhar atento ao entorno, o rigor microscópico com a composição das coisas, desde sua gênese, ao seu passado, portanto, é o que permite muitas vezes, a Carlos de Oliveira, compreender e erguer seu canto, composto por palavras-pedra, “palavras de ferro”, “rudes e breves” às quais ainda sonha, como nos confessa em seu último verso de “Soneto”, dar “a leve têmpera do vento”.

Rudes e breves as palavras pesam  
mais do que as lajes ou a vida, tanto,  
que levantar a torre do meu canto  
**é recriar o mundo pedra a pedra;**  
mina obscura e insondável, quis  
acender-te o granito das estrelas  
e nestes versos repetir com elas  
o milagre das velhas pederneiras;  
mas as pedras do fogo transformei-as  
nas lousas cegas, áridas, da morte,  
o dicionário que me coube em sorte  
folhee-o ao rumor do sofrimento:  
ó palavras de ferro, ainda sonho  
dar-vos a leve têmpera do vento  
(OLIVEIRA, 1992, p. 181).

Não são, assim, poucas as referências à rigidez, à dureza na poesia de Carlos de Oliveira. Também em “Casa”, por exemplo, temos “a pedregosa luz da poesia / que reconstrói a casa chama a chama”, nos remetendo ao célebre poema cabralino, “A educação pela pedra” (MELO NETO, 2010, p.271), que assim como este, é dividido em duas partes – poderíamos dizer, “de fora pra dentro” e “de dentro pra fora”. Trata-se, então, de movimentações constantemente duplas, que (re)constroem rigorosamente as cenas através da coexistência de contrários e de uma rigidez luminosa que, em Fiama, pode ser observada através do vidro, justaposto ao rosto, com suas “linhas (de veia) reflectindo / o mundo (vário) (alheio)”. O vidro, como nos relembra Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”, é um material duro e liso, “em que nada se fixa. É também frio e sóbrio. (...) é sobretudo inimigo do segredo.” (BENJAMIN, 2021, p. 9), e seria, portanto, o substituto do veludo na modernidade, não impedindo o rasto, mas fazendo-o menos imediatamente visível.

Nessa breve análise, buscamos entender como as problemáticas da imagem e da composição metapoética apresentadas pelo universo poético de Carlos de Oliveira são aproveitadas por Fiama Hasse Pais Brandão em seu texto. Mais que responder a qualquer questão de forma definitiva, buscamos problematizar a nossa própria metodologia de investigação no sentido de aprimorarmos, nos rastros dos vários e alheios rostos da crítica, não só a nossa abordagem como

a própria comparação entre diferentes textos, universos e fazeres literários. Mais que estabelecer linhas de influência, buscamos convidar as significações textuais que advêm da posição lado a lado que só a crítica pode operar, acreditando que a aproximação entre essas duas peculiares constelações poéticas só tem a contribuir com um processo de geração de conhecimento a respeito do texto poético que seja dialógico, construtivo e, sobretudo, incessante.

## Referências

BARBOSA, Gabriel Guimarães. “Porcelana de osso e calcário revelando a tarde de Fiana”. **Diadorim**, v. 20, n. 1, 2018, pp. 119-133.

BARBOSA, Marlon Augusto. “Notas sobre a construção de uma comunidade: a poesia de ‘Três rostos’, de Fiana Hasse Pais Brandão”. **Diadorim**, v. 20, n. 1, 2018, pp. 70-80.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Tradução de Drisana de Moraes. 1. ed. Rio de Janeiro: Compouco Edições, 2021.

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

\_\_\_\_\_. “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira I”. **Colóquio/Letras**, n. 26, 1975, pp. 54-66.

\_\_\_\_\_. “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira II [cont. do artigo do n. 26, p. 54-66]”. **Colóquio/Letras**, n. 29, 1976, pp. 35-43.

CAMÕES, Luís de. **Obras de Camões: sonetos, canções, sextinas, odes, oitavas, elegias, élogos, redondilhas, autos, cartas**. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GUSMÃO, Manuel. “A arte da poesia em Carlos de Oliveira”. In: **Tatuagem & palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 315-337.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEVINAS, Emmanuel. **Violência do rosto**. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Melhores poemas João Cabral de Melo Neto** – Antonio Carlos Secchin seleção. São Paulo: Global, 2010.



OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

\_\_\_\_\_. “Cantata”. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 173-198.

\_\_\_\_\_. “Micropaisagem”. In: **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 294-298.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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