

A Poesia de Fiama Hasse Pais Brandão: Paisagens de Muitas Páginas*

Eduardo Coelho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Análise de *Área branca*, de Fiama Hasse Pais Brandão, com enfoque sobre imagens construídas a partir de elementos da natureza. Considerações acerca das relações entre sincronia e diacronia em sua poética, bem como entre tradição e modernidade.

Palavras-chave: poesia, natureza, sincronia, diacronia, tradição, modernidade

Abstract: Analysis of *Área branca*, from Fiama Hasse Pais Brandão, focalizing on images constructed from elements of nature. Considerations about the relationships between synchrony and diachrony in his poetry, as well as between tradition and modernity.

Keywords: poetry, nature, synchrony, diachrony, tradition, modernity

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão revela, frequentemente, imagens construídas a partir da natureza. Com a finalidade de investigá-las, buscou-se a leitura de sua obra por meio das seguintes perguntas: de que natureza se trata, orgânica e/ou inorgânica?; doméstica e/ou selvagem?; compõe(m)-se, através da natureza, o *locus amoenus* e/ou o *locus terribiles*?; suas paisagens são meramente descritivas ou se estabelece, por intermédio delas, um movimento de reflexão?

Inicialmente, esta pesquisa se reclinou sobre a poesia completa de Fiama. Em seguida, concentrou-se sobre o livro *Área branca*, publicado em 1978. As razões dessa

delimitação de corpus estão relacionadas a dois fatos: em sua fortuna crítica, são poucos os ensaios dedicados a tal livro; e foi possível constatar, nos versos desse título, um esforço de teorização da literatura. Desse modo, *Área branca* prometia um campo de investigação muito valioso e as observações aqui desenvolvidas referem-se sempre a ele.

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. Às vezes, no entanto, forças inorgânicas da natureza são alvo da mesma ligação com a finitude, o que já se constata nos versos iniciais do poema de abertura de *Área branca*:

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.

Considero o poema o mar,
com uma pasta arroxeadada
no lugar mais adequado à água.
Também tem um fundo
de desperdícios, uma dimensão
espaçosa cheio de cavername

solto, que me obriga
a ranger como uma arte
os meus ossos de poeta,
sem nenhuma crença herética,
senão a de que a morte teve noções
diversas e que a noção mais cruel
foi a que a assemelhou tanto
à vida, que os meus contemporâneos
a sentem como a ser assistida
imediatamente pela sua consciência.

Para quem como eu viu
o próprio corpo do poema
tomar uma configuração mole,
semelhante a um licor
em gotículas ou à de coágulos,
estando longe de mim neste caso
uma associação de ideias
com a morte ou a agonia,
esta hora é já
a imagem de púrpura
de um ocaso impessoal.
Olhado como uma abóbada
de pele plástica estendida
e repuxada pelos querubins,
que não quero esquecer
como anjos necessários,
que os bizantinos confundiram
em demasiados pormenores
com aves nítidas, tantas vezes
azuis enquanto o céu se dourava. (Brandão 1991: 295-296)

Suas *considerações* a respeito d’“o poema” nascem justamente de uma consciência histórica, diacrônica, que está relacionada a outras poéticas, de outros períodos (o renascentista, o romântico e, por fim, o bizantino). Ela parte do saber já consagrado, engendrando, em seguida, *considerações* particulares, embora – é necessário destacar –

predomine a impessoalidade, fato evidente desde o primeiro verso. Nele, o próprio artigo definido “o”, relacionado ao substantivo “poema”, designa um tipo de reflexão totalizante, aproveitando-se de um símbolo clássico (o mar) para elaborá-la. Vale ainda pôr em destaque que, na segunda estrofe, a noção de morte foi descrita conforme seus contemporâneos. Portanto, a historicidade dos versos está voltada tanto à linguagem poética, quanto a um dos seus índices mais frequentes, ou seja, a morte, traduzida a princípio através de imagens marítimas; a amplitude de abordagem também se manifesta temporalmente – dos bizantinos aos contemporâneos da voz lírica.

Desse modo, não resta qualquer dúvida ao leitor de que ele está diante de uma autora erudita, que pensa sobre o contemporâneo mediante a sua contextualização num plano mais vasto, de séculos de literatura. Uma autora que revela uma tendência fortemente romântica, ao incorporar o procedimento dos “hipostáticos”, que traduziram uma sensação (o medo da morte) a partir de uma imagem da natureza (o mar). A reflexão, em *Área branca*, foi especialmente elaborada valendo-se de imagens e o mesmo pode ser afirmado em relação a toda sua poesia.

São duas as implicações que nascem desse movimento reflexivo: pela paisagem a autora estabeleceu uma vivência dos sentidos e uma vivência da história da literatura. Fiana não incorporou qualquer natureza em sua obra, mas apenas a que dialoga com elementos recorrentes, desde a Grécia Antiga, no gênero lírico; uma natureza de muitos elementos que se tornaram símbolos recorrentes da poesia universal de todos os tempos. Com os mestres, ela se armava de procedimentos criativos e de referências.

Exemplo notável desse processo de contemplação que tensiona diacronia e sincronia em busca de um novo resultado é a *rosa*, palavra que, por sinal, dá título à primeira seção de *Área branca* e se torna o assunto do poema 9, da mesma seção: “O tema das rosas não é ainda estéril” (*idem*: 305). Cabe, diante dessa constatação, explorar o tema das rosas por meio de um exercício cotidiano de análise sobre o objeto em questão, o qual vai sendo deslocado em torno de dois campos de atuação – o tradicional, ou seja, dos usos costumeiros da temática das *rosas*,¹ e o cotidiano, mediante uma extração árdua da poesia das coisas. O dia a dia a impede de ser dominada “pela artificialidade / de produzir”, ou seja,

pelo status quo. A teoria, por sua vez, distancia a poeta do significante *rosa*, criando margens de escape relativo para elaboração dos seus versos:

Sempre que me distraio de mais das rosas
através da teoria, o papel da aragem
a que chamei vento é sobressaltar-me devagar,
talvez sem a minha convivência. (*idem*: 306)

Nesse sentido, a teoria a aproxima, por outro lado, de um movimento mais espontâneo e natural. Afinal, a teoria é consequência do distanciamento da criadora em relação ao objeto de seu poema.

É possível concluir, diante disso, que se estabelece uma inversão na ordem mais comum dos processos criativos. Primeiro, ela constrói o poema; depois, surge a inspiração, que fica, no entanto, sob a marca da dúvida (“talvez”), como se fosse um “mal” necessário. Os dois processos – construção e inspiração –, geralmente excludentes entre si, na poesia de Fiama parecem coexistir; no entanto, a construtividade sem dúvida alguma ganha maior importância e assume, conseqüentemente, um papel mais significativo para a formação de sua obra. A inclusão dos dois princípios em um mesmo processo criativo ainda evidencia um possível diálogo com a poesia romântica.

Acredita-se que o mesmo se passa em relação às perspectivas diacrônica e sincrônica, que se fundem, uma colaborando com a outra. A consciência sobre o modo como a tradição operou com um tema a impede de reproduzir clichês; além disso, o dia a dia é capaz de “tornar legítimos / os contornos duvidosos” (*idem*: 306) Entre outras palavras, seria absolutamente adequado adotar, acerca desse processo, a expressão que dá título ao livro de Carlos Drummond de Andrade de 1951: identifica-se, em *Área branca*, uma procura pelo “claro enigma”. *Claro*, porque não foge de uma simbologia universal; *enigma*, pois há desvios profundos que fragmentam os símbolos adotados em seus versos. As descrições dos símbolos em certa altura dos poemas são suspensas e, em seu lugar, ergue um pensamento complexo e muitas vezes de baixa penetrabilidade.

Contemplar a tradição como forma de resistência aos clichês é mais do que necessário. Contudo, ao mesmo tempo, há resistência e adesão ao passado literário, pois a

escolha de um símbolo recorrente da lírica é sintoma de uma adesão à história e também de uma tentativa de dar continuidade a ela. Enfim, Fiama Hasse Pais Brandão manifesta, no livro aqui analisado, o desejo de se inserir em uma linhagem de poetas canônicos, sem repetir passivamente, entretanto, os modos de fazer por eles elaborados, bem como seus resultados.

Os versos dos poemas 13, seção “Rosas”, e 36, seção “Sinais de vida”, também deixam evidente o quanto os versos de *Área branca* estão sobrecarregados de historicidade:

Ouvi e vi o raio dúctil,
pensando que era a paisagem
que estava a exprimir
uma tragédia clássica pelos tons
de sangue, de ouro, de saliva.
Vi a boca dos céus que
num poema grego era
do mar ou de uma fonte. (*Idem*: 311)

E

(...) A beleza do tejo
é composta por belas páginas. (*Idem*: 344)

Nesses dois excertos, são duas as paisagens que se encontram destacadas: a da natureza e a da própria literatura; uma paisagem é mimética e a outra, cultural. O devir de sua poética e sua densidade provêm de um embate permanente com símbolos consagrados, a partir dos quais ela conseguiu extrair a singularidade de sua lírica reflexiva. Empreendimento árduo, sem qualquer dúvida, que exige remodelações e novos caminhos, em que o papel da natureza doméstica é um dos aspectos mais notáveis.

Não é por ser doméstica que a natureza vai representar conforto. Um exemplo disso pode ser identificado na falta de composições bucólicas em *Área branca*. Talvez alguns poemas sejam, em muitos momentos, falsamente bucólicos. Não resiste, contudo, qualquer tipo de conforto, a servir de compensação ao que o sujeito perde no decurso da vida, compensação recorrente nas obras de autores clássicos e neoclássicos. Ao contrário, por

meio da natureza muitos sintomas de falência do eu e da criação podem ser observados na poética de Fiama Paes Brandão. E há, nesse caso, um cenário de antibucolismo, em que a criação é o pasto de tormentos, seu verdadeiro *locus terribilis*, conforme o poema 17, seção “Área branca”:

Escrevo como um animal, mas com menor
perfeição alucinatória. Não sei imprimir as três linhas
convergentes do pé da gaivota, nem os pomos
leves da pata dos felinos.
Só de uma forma rudimentar
escrevo, e estou a predestinar-me ao fim.
Depois de tantos séculos posso afirmar
que a escrita é uma escravidão dura.
Sei que é inútil e desumano mover as mãos
assim. Nem estou convicta de que seja digno
escrever desta maneira; é uma manufatura triste,
quando as mãos podiam apenas escarvar
na terra ou no corpo. (*Idem*: 315)

Sua escravidão está relacionada à exigência permanente de voltar-se para o passado em busca do futuro da escrita, mas também manifesta, nesse movimento, um frequente dilaceramento interior. Há um lamento recorrente sobre a impossibilidade de adotar uma postura absolutamente espontânea, firmando-se, a partir dessa constatação, um estado de aguçada melancolia. No poema 28, seção “Área branca”, os seguintes versos revelam seu estado de esmorecimento, um embate com a natureza e um cenário de “tortura” exercido pelos que se foram:

Esta palmeira cobre-me de sombras
como se a minha matéria
fosse da sua natureza.

A sombra, uma habitação
completa. Tem vasos de jaspe.
Figuras rendilhadas que tentam

sufocar-me. Um colar na clareira.

O pescoço separa-se como

num crime. O restolho

é esmagado pelos pés

dos ausentes. Os que perdi

cospem brasas e cinzas.

Magoa-me estar. Crepitam

essas folhas que rejuvenescem.

Sou a vítima das silhuetas. (*Idem*: 331)

A princípio, supõe-se que há, entre o sujeito e a natureza, um estado de comunhão. Afinal, a sombra da palmeira se põe sobre o sujeito, como se ambos fossem constituídos da mesma matéria. Em seguida, a sombra vai ser caracterizada como uma “habitação/completa”, mantendo uma aparente aura de conforto. Intui-se, a partir disso, que a natureza está sendo representada como mãe. No entanto, logo depois, surgem imagens de inquestionável violência, o que se torna mais do que claro pelos verbos adotados no poema: *sufocar, separar, esmagar, perder, cuspir e magoar*. É de tortura que se trata. Aos poucos, a dimensão da sombra torna-se outra, e pode-se considerar seu significado antigo, ligado à fantasmagoria.² Desse modo, é a própria natureza quem submete o sujeito não propriamente a uma habitação, mas a um pasto de horror. A natureza não apenas é “fenômeno de perda”, para adotar uma expressão de Hegel, mas também um “horizonte sobre o qual o homem se destaca”, conforme o pensamento de outro romântico alemão, Schelling. (Merleau-Ponty 2003: 79-80 e 83). Afinal, no poema 28 de *Área branca*, o que se encontra em destaque, sob a sombra da palmeira, é o próprio sujeito e suas perdas. O sujeito encontra-se fragmentado, massacrado pela noção de ruína, pela impossibilidade de conquistar qualquer ideia de completude.

Conforme E.R. Curtius, em *Literatura europeia e Idade Média latina*,

Como em Homero, em toda a poesia da Antiguidade a Natureza é habitada, não fazendo a menor diferença se por divindades ou simples mortais. As ninfas vivem em lugares onde homens também gostam de estabelecer-se. O indispensável, no caso, é a sombra – elemento da maior importância para

os meridionais –, isto é, uma árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta. (Curtius 2013: 243-244).

No poema 28 de *Área branca*, quase todo o cenário bucólico descrito por Curtius foi apagado e resta quase exclusivamente, da natureza, a sombra. Não é, porém, a sombra dos autores antigos: a sombra descontínua da palmeira de Fiama se mantém como “elemento da maior importância”, ainda mais relevante que na tradição da lírica, pois é uma “habitação/ completa”. Porém, não há nela a marca de positividade tão recorrente na poesia desde os gregos.

Surge então outro ponto, acerca da natureza na poesia de Fiama: além da vivência dos sentidos e da vivência da tradição, há também a vivência da crise por meio dela, conforme o poema 27, seção “Área branca”:

*O cheiro da praia tornando-se abstracto.
não fui eu a primeira a transpô-lo.
dos restos de água para a espuma
das lembranças. da ressaca
que distribui conchas ao acaso
até à narração literária desse abandono.
Aónio recolheu os fragmentos enquanto
desencadeava os ecos atrás do Amor.
as algas amontoam-se estendidas com perfeição
ao longo dos limites. riscam a água
com um diamante. dali tudo jorra
como o cheiro de um vapor brando
que aparece.*

*mas eu perco-o como algo
volátil. impregno-me do que flutua.
na imagem que me resta um papel arde
e contorce-se. a tinta esbate-se
em forma de onda. as letras emocionantes
diluem-se. os poemas antigos
banhados pelo mar tornam-se matéria
pura. piso-os e observo no refluxo*

*pequenos orifícios. lambem a sombra
ou o que eu sou quando o poente
bate sobre um lado do corpo.*³(Brandão, *op.cit.*: 330)

Sua paisagem está ligada aos fragmentos, ao que resta, ao que se dilui e às perdas, onde a sombra está mais uma vez presente. No poema 7, seção “Rosas”, o sujeito lírico afirma que não pode “distinguir literatura/ da arte das sensações, da fala,/ ou dos objetos. Tudo participa/ do mesmo dom de fixação dos signos,/ Embora a miragem e a soberania/ sejam sempre concedidas ao texto” (*idem*: 303-304). No entanto, trata-se de um dom que circula em torno da precariedade, do pouco que sobra ao poeta contemporâneo. Mas a noção de crise também está relacionada à perda da associação entre palavra e imagem, característica da infância, “quando os nomes estavam em paz/ com todas as coisas imaginadas”, do poema 12 de *Área branca*, seção “Rosas” (*idem*: 310). Em seguida, surge a definição da juventude e da maturidade:

Defino a juventude como afastamento
das palavras e a consolidação
para sempre de conjuntos ou estelas
de algo, imagem ou palavra,
significativo e, depois, mutável. A maturidade,
como a sufocação dos significados
até à atrocidade de ouvir rãs
não sabendo o que são, se eu descesse
de toda a figura verde-terra

que boia no tanque insondável.
Se o não posso sondar não é porque
não seja real, mas porque ao ser real
o descrevo hermeticamente. Poderei
de todas as formas escolher
para o belo coaxar uma origem:
a pedra viscosa que parece
na água um corpo de rã
quieto. (*Idem*: 310)

A busca da origem revela-se como a busca da imagem. Nesse processo torna-se notável a recuperação precária do tempo da infância, da origem de tudo, quando “os nomes estavam em paz”. É ainda uma recuperação da literatura tradicional, em que há ao mesmo tempo um retorno ao passado e uma tentativa de alterar algumas de suas tendências. A dificuldade da poesia de Fiana Paes Brandão parece estar contida em seus versos que carregam consigo toda uma tradição e a tortura de escrever dentro e fora dela.

Bibliografia

Brandão, Fiana Hasse Pais (1991), *Obra breve*, Lisboa, Teorema.

Curtius, Ernst Robert (2013), *Literatura europeia e Idade Média latina*, Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Merleau-Ponty, Maurice (2003), *A natureza*, São Paulo, Martins Fonte.

Eduardo Coelho é professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi chefe do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Organizou, entre outros, o livro *Manuel Bandeira*, da coleção Melhores Crônicas, pela editora Global, São Paulo, 2003.

NOTAS

* No segundo semestre de 2013, Jorge Fernandes da Silveira desenvolveu, como professor titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, seu último curso de pós-graduação, destinado à análise da obra da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. Este ensaio resulta desse curso. A Jorge Fernandes da Silveira, este texto é dedicado, com toda admiração e carinho, bem como a Luciana Salles, que acompanhou e colaborou com a análise aqui elaborada.

1 A *rosa*, por exemplo, pode ser identificada em poetas como Safo e Íbico, autores gregos dos séculos VII e VI a. C., respectivamente. Caso se estenda o mesmo signo a períodos subsequentes da literatura, encontra-se na lírica de Horácio, na poesia trovadoresca, nas obras de Luís de Camões, Goethe, Emily Dickinson, Antero de Quental, Mallarmé, Paul Valéry, Gertrud Stein, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Bertold Brecht, entre muitos outros. Raríssimos poetas não se valeram da rosa como símbolo.

2 A sombra como representação dos mortos pode ser identificada em diversas obras. Entre elas, destaca-se especialmente *Hamlet*, de William Shakespeare.

3 O itálico foi estabelecido pela autora. Nos poemas com destaque, percebe-se um nível ainda mais elevado de teorização.