

## A "FALA PERFEITA" DE FIAMA

Rosa Maria Martelo

**Resumo** Na obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão, o livro *Cenas Vivas* (2000) constitui uma peça essencial para a compreensão da posição de centralidade que as relações entre o "conhecimento circunstancial" e o "Conhecimento" ocupam na poesia desta Autora. Recordando o projecto inicial da escrita de Fiama, procura-se mostrar que, apesar de ser notória uma evolução para um registo mais lírico e mais circunstancial, os livros recentes retomam questões que atravessam a obra desde o seu início.

**Palavras-chave** Poesia, referência, imagem conhecimento.

A plena compreensão da singularidade de um livro como *Cenas Vivas* (2000) não poderá ignorar os múltiplos diálogos pelos quais esta obra de Fiama Hasse Pais Brandão vem situar-se relativamente ao percurso poético desenvolvido pela Autora como um todo, desde a publicação de *Morfismos*, em 1961. Assim, é a própria especificidade do livro a supor o reconhecimento dessa posição relativa, tanto mais que ela se encontra tematizada em diversos poemas. E é a existência desse vínculo explícito que me leva a começar por sublinhar, além da rigorosa e inquestionável qualidade poética desta obra em si mesma, a importância de que se reveste no contexto de uma poesia que se reescreve em absoluta maturidade e num processo de auto-superação integradora do passado da obra.

Podemos recordar o projecto inicial da escrita de Fiama através de um depoimento prestado aquando da publicação de *Poesia 61*, o conjunto de *plaquettes* no qual se incluía o pequeno caderno de Fiama Hasse Pais Brandão, *Morfismos*. Em Maio desse mesmo ano, o *Diário de Lisboa* publicava uma entrevista com os cinco poetas reunidos naquela publicação colectiva,<sup>1</sup> e vale a pena reproduzir aqui integralmente as palavras de Fiama e o modo como já então caracterizava a sua poesia:

Intentei justamente, com o título deste conjunto de poemas "Morfismos", uma designação que sugere a poética que os informa. O que na criação poemática me interessa é realizar uma "forma" verbal, que possua qualidade estética específica, isto é, poética. Mais particularmente: a forma verbal dominante na minha poesia é do tipo semântico e apenas subsidiariamente me preocupa a fonética ou a rítmica. O poema como "forma"

1 Além de *Morfismos*, de Fiama Hasse Pais Brandão, *Poesia 61* incluía os seguintes cadernos: *Canto Adolescente*, de Casimiro de Brito, *A Morte Percutiva*, de Gastão Cruz, *Quarta Dimensão*, de Luiza Neto Jorge, e *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta.

surge da inter-relação das palavras, ou seja, para mim, dos significados. De que maneira? Esforçando-me por que as palavras que na expressão comum têm um esquema sintáctico codificado e um campo de combinação semântica reduzido em função de um valor pragmático se autonomizem. Isto é, purgar cada palavra, mesmo as que no léxico comum são consideradas dependentes (conjunções, preposições, etc.), do hábito linguístico que as gerou, e, sem as desprover da sua capacidade designativa, fazê-la valer por si, integralmente. Autonomia que, simultaneamente sem limites — os limites só serão, se os houver, os da imaginação —, amplifica a referida zona de significação convencional, já que o contacto necessário e comprometido das palavras se passa, livre, a dimensionar pelo imprevisível, articulando irradiações semânticas também ilimitadas. A surpresa é assim a impressão imediata na convivência com esta poesia que inevitavelmente temos de aferir com os olhos hereditários duma linguagem quotidiana de relação. A “forma” poética é, pois, a destruição do hábito linguístico e dos estatutos de correspondência vocabular, embora a palavra autónoma não se constitua poema gratuitamente. (Brandão, 1961: 14)

É bem visível, neste texto, o modo como Fiamas situava a criação poética nos antípodas do hábito linguístico, atribuindo-lhe mesmo o papel de construir uma espécie de linguagem-antídoto, capaz de resgatar a língua da estreiteza do seu uso comum: desfamiliarização, autonomia e despragmatização da palavra eram três objectivos essenciais no delinear deste percurso de escrita, aqui ainda numa fase inicial.<sup>2</sup> No entanto, também é importante observar que a jovem autora de *Morfismos* acentuava repetidamente a dimensão semântica da busca que procurava desenvolver, chegando mesmo a secundarizar os aspectos rítmico e fonético da poesia para melhor vincar a importância atribuída à renovação dos significados no estabelecimento de relações novas entre as palavras. Embora a nítida sobrevalorização da dimensão semântica do poema seja — e muito justamente — objecto da discordância de Gastão Cruz, que, na mesma entrevista, sublinhará o “esmero prosódico” da poesia desta Autora, podemos compreendê-la como uma estratégia que, em termos argumentativos, permitia subordinar mais facilmente o experimentalismo linguístico ao campo da exploração do sentido, e assim estabelecer uma relação de indissociabilidade entre a criação de novas “formas” verbais e a expansão e a subversão dos mundos habituais veiculados pelo uso comum da língua.

Os “morfismos” procurados por Fiamas são tropismos pelos quais as categorias morfológicas adquirem outras relações que lhes conferem novas amplitudes semânticas, e é a esse conjunto de movimentações das dimensões constitutivas da frase (morfológicas, sintácticas e semânticas) que a poetisa chama uma “forma”. Os “olhos hereditários”, associados a uma “linguagem quotidiana de relação” devem, pois, em seu entender, ser resgatados do hábito, pela poesia, e forçados a *re-ver* a amplitude semântica de cada palavra para descobrirem as relações de sentido criadas em articulações semânticas novas. Julgo ser neste contexto que deveremos compreender os versos finais de “Grafia 1”, o poema que abre *Morfismos*:

2 O primeiro livro de Fiamas, *Em Cada Pedra Um Voo Imóvel*, fora publicado em 1958.

“onde / as mãos derrubam arestas / a palavra principia”. Por outro lado, também não devemos esquecer que, ao reunir, em 1991, os livros de poesia até então publicados, optando por apresentá-los de “uma forma contígua — tal como foram vividos” (Brandão, 1991: nota preambular), Fiamas reescreve os textos de *Morfismos*, mas o poema “Grafia 1” permanece praticamente inalterado, adquirindo uma indiscutível função introdutória relativamente ao conjunto da obra. Ora outra ideia essencial no mesmo poema é a de que as palavras “despem objectos”, isto é, obrigam a vê-los na sua pura integridade.

Importa pois reconhecer que, já neste momento inicial, a purificação da palavra relativamente aos hábitos linguísticos, limitativos do seu potencial de criação de sentidos, coincide com uma forma de desnudamento do mundo, sendo o hábito visto como uma dupla cegueira: uma cegueira que, ao atingir a palavra, também esbate o mundo que esta poesia procura *ver* (e *fazer ver*). Mais tarde, encontraremos uma formulação mais pormenorizada desta relação entre o trabalho sobre a palavra e o conhecimento do mundo numa passagem do prefácio de *Cântico Maior*, sintomaticamente reproduzida no “Apêndice” de *Obra Breve*:

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 (...), 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. (*Idem*: 587)

A poesia de Fiamas desde sempre procurou ser o elo de união entre “a pequena vida”, “o conhecimento circunstancial” e o “Conhecimento”,<sup>3</sup> sempre pretendeu criar um arco discursivo capaz de unir a visão e a Visão. Apesar do maior experimentalismo dos livros iniciais, ou até por isso mesmo, convirá reter uma chamada de atenção presente no depoimento publicado em 1961 pelo *Diário de Lisboa* e anteriormente transcrito: aquela onde Fiamas esclarece que, com respeito à palavra, “fazê-la valer por si, integralmente[ ]” não significa “desprover [as palavras] da sua capacidade designativa”. Muito pelo contrário, trata-se, sim, de expandir esse poder de designação, explorando as infinitas relações entre a imagem perceptiva e a imagem enquanto figura. Em *As Fábulas*, livro que embora inicialmente incluído como uma primeira secção de *Cenas Vivas* viria a ser objecto de publicação autónoma, podemos ler:

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, 2002: 20)

3 Cf. entrevista a propósito da publicação de *Três Rostos* (Brandão, 1989: 1): “Por diversas maneiras, tenho estado sempre a dizer o mesmo: da pequena vida e do conhecimento circunstancial ao Conhecimento”.

Se agora voltarmos a *Cenas Vivas*, devemos então reconhecer que os modos da presença e correlativa ausência do real na poesia ocupam, uma vez mais, a posição de indiscutível centralidade que sempre tinham tido na obra de Fiama Hasse Pais Brandão. Gastão Cruz tem certamente razão em afirmar “que nenhum poeta português se mostrou ou mostra tão consciente desta questão central como Fiama; e que nenhum como ela a tem exposto em toda a complexidade da equívoca rede de relações entre o interior e o exterior do poema” (Cruz, 1999: 169). Assim foi desde o início — assim era já no momento inaugural que comecei por recordar — e, no entanto, há uma enorme distância entre o experimentalismo discursivo dos poemas iniciais e a indefinível serenidade que envolve a relação entre a palavra e o mundo em *Cenas Vivas*.

No belíssimo “Sumário lírico” que encerra este livro, podemos reconhecer, uma vez mais, a densa rede de relações pela qual o mundo se dá a ver e é visto, na poesia de Fiama, por um sujeito de escrita reconhecidamente preso “(...) a esses eles vivos / da corrente de vozes (...) /” (Brandão, 2000: 108)<sup>4</sup> que designamos como *tradição poética*, mas também genericamente como *cultura*. Há, todavia, uma diferença que, mais do que ser diferença, representa uma evolução tão consequente quanto surpreendente pela absoluta mestria nela implicada. Neste livro, e na sequência de uma inflexão que poderíamos fazer remontar à publicação de *Cantos do Canto*, em 1995, não existe qualquer desequilíbrio ou tensão que dificulte a relação entre os nomes, as coisas e a voz, ou, se quisermos procurar outra formulação, que afaste, de um real visto em evidência, as mediações inerentes aos processos de conceptualização do mundo por parte do sujeito. Em “Sumário lírico”, poema que começa com os versos “Nesta janela de ver passar os barcos em vidraças, / começo devagar a reescrever o mundo quedo” (136), o meio transparente da vidraça representa a possibilidade do encontro entre tudo quanto pode permanecer separado, sem que a irredutibilidade crie distância: a mediação (a vidraça) é aqui condição constitutiva, quer do conhecimento da paisagem, quer da presença do sujeito que se recorda “(...) de com a testa estar / na vidraça (...) /” (137), e nessa mediação converge o tempo, a memória, o “frasear” dos outros, a visão e a voz. É nessa medida que poderemos compreender a afirmação de que “(...) nada equivale ao vidro da vidraça do mundo.” Nesse vidro, espelham-se “(...) olhos / de cada olhar de imagens próprias de cada um” (136), isto é, espelha-se a interferência das condições de um conhecer que supõe a intervenção dos saberes de um sujeito, mas espelha-se também o visível, aquilo que passa por detrás da vidraça. E, embora o visível nunca coincida com o visto, o que importa sublinhar é que, entre um e outro, Fiama irá reescrever um verso de Pessanha, preferindo, ao carácter evanescente das imagens que aí passavam “para nunca mais”, o perpétuo ressurgimento.<sup>5</sup> Nos versos “Imagens que sempre ficais nestas vidraças, / emprestai vosso vidro e revérbero à luz / do farol extinto (...) /” (136), linguagem e paisagem reúnem-se para

4 Todas as indicações de paginação incluídas no corpo do texto dizem respeito a esta edição.

5 Refiro-me ao conhecido soneto de Camilo Pessanha que começa com a quadra: “Imagens que passaes pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixaes? / Que passaes como a agua cristalina / Por uma fonte para nunca mais!...” (Cf. Pessanha, 1995: 102).

transformar o real nesse mundo habitável, que a poesia transporta como se lhe coubesse por inteiro a inteira memória das imagens: “Tu, realidade, és nome de ti / e do que os poetas fundam, / depois de terem a fala perfeita.” — escreve Fiama em “Teoria da realidade, tratando-a por tu” (125).

A imagem (o que a poesia recolhe ou funda), se não substitui a visão do concreto na sua pura exterioridade, acompanha-a sempre num jogo de evocações e, por conseguinte, instaura uma relação de pressuposição recíproca. Assim, em “Catálogo botânico da primavera”, os loureiros em flor “ / (...) são visões completas, / com a floração e as folhas / na mesma cor de sempre, indecifrável (...)” (107); mas, paralelamente (digamos que noutra nível de realidade, sem o qual aquela visão completa não poderia surgir com força de evidência), “[a]lguém pega no ramo do loureiro, / num verso clássico, e o dá a toda / a humanidade, pois a memória / da poesia passa de poeta a poeta, / para o mundo.”

Para Fiama, a poesia sempre foi indissociável da tradição, da participação numa cadeia de vozes que se retomam, repetem, reescrevem e assim refazem e perpetuam uma dívida de mundo. No entanto, o que se torna particularmente claro em *Cenas Vivas* é que, se, entre o real, as mediações que o transformam em mundo e o sujeito que vê ou escreve não parece poder haver sobreposição, tal não significa que haja desencontro. Os loureiros em flor são visões completas e por isso mesmo indecifráveis em si mesmas. Mas o ramo de loureiro num verso clássico torna-se semelhante à mão que o recolhe no texto porque a preenche, e é já o que poderíamos designar como um bem da humanidade. Esta apropriação não se confunde com nenhum desejo de posse, visto que, simultaneamente, é reconhecida a força do real como presença irredutível. “A alegria das coisas não é a posse / mas a semelhança delas com os nossos dedos.” (18) — escreve Fiama. E sobre o reconhecimento dessa semelhança, que aproxima, sem pretender confundi-los, o concreto e o abstracto, o sujeito e o objecto, o nome e a coisa, desenvolvem-se as imagens da sua poesia e também a possibilidade do maior descritivismo de *Cenas Vivas*.

A meticulosa reflexão metadiscursiva que desde sempre acompanha o desenvolvimento da escrita de Fiama, exprimindo uma elaborada consciência dos mecanismos implicados nos processos de significação em poesia, tem vindo a dar lugar a uma cada vez mais forte dimensão descritivista, particularmente presente em *Cenas Vivas*. Todavia, não devemos esquecer que a pesquisa inicialmente desenvolvida a um nível quase experimentalista conduziu ao reconhecimento da espessura discursiva do poema e que, enquanto entidade simultaneamente concordante e dissonante face a outras dimensões do real, o poema é entendido como parte do mundo com o qual mantém relações de semelhança: “Escritas, as palavras são palpáveis, / longe dos objectos mas dizendo deles / o afecto que cada um nos lega / e que é igual à dívida dos sons.” — lêramos já em *Cantos do Canto* (Brandão, 1995: 16).

*Cenas Vivas* é um livro simultaneamente construído sobre a consciência desta distância entre as palavras e os objectos e a sua resolução lírica na expressão do deslumbramento perante a integridade do diverso. As árvores, as flores, os pássaros, a casa, a poesia guardada na memória, os filhos, os amigos representam essa diversidade irredutível e íntegra, à qual vem acrescentar-se o “som” de um sujeito poeta

cuja configuração biográfica é, como bem observou Jorge Fernandes da Silveira, coincidente com uma configuração bibliográfica (Silveira, 2001: 73).

O que pretendo dizer é que o olhar raso procurado em *Cenas Vivas* tem por detrás uma elaboradíssima experiência de leitura e de escrita que o subordina ao conhecimento da poesia, à vivência quase corporal dos sons e do sentido. Por isso, quando Fiama escreve “[h]oje ou agora, os meus olhos / são somente como o tacto: apalpam, / marcam, com a sua secreção, / o rebordo de cada objecto, dos seres, / o limite de uma crónica dos dias (...) /” (38), não devemos esquecer que esse olhar, que voluntariamente se sustém perante a evidência do real, apenas se tornou possível por ter atrás de si quarenta anos de uma biografia de poeta ciente da imensa herança proporcionada pela tradição artística, que Fiama ama com o mesmo deslumbramento com que vê voar os pirilampos como se olhasse “ / (...) os astros, as estrelas” (44).

É difícil traduzir a experiência de leitura de *Cenas Vivas*. Trata-se de um livro que nos deixa muito perto das coisas e dos seus nomes, muito perto da voz, ou do “sopro” guardado nas palavras, para usar uma expressão de Fiama — e que, simultaneamente, nos coloca perante a irredutível opacidade do real, mas sem que daí decorra qualquer sensação de distância. Sentimos que, envolvidas no mesmo afecto, todas as imagens (a imagem perceptiva, mas também a imagem enquanto figura) se harmonizam na serenidade de um encontro que apetece escrever com maiúscula e definir como O Encontro. Porque tudo quanto vem da poesia e aí está é dado como vivido, mostrando-nos que, embora diferente, a condição de ser da poesia não se separa da de outras presenças: “O mar global é como o ar, / dá-se a ver na amplidão. / Dela recebe a fala com a voz, / as palavras, altas, irreais. / Mas não me oiças negar-te, / realidade do mar, palavra minha. ” (129-30)

Sendo fortemente marcada por uma dimensão heurística, a poesia de Fiama parece chegar, em *Cenas Vivas*, à resolução de todas as tensões de que partira. Essas tensões, por exemplo entre o interior e o exterior do poema, entre a palavra e a coisa, entre o concreto e o abstracto, entre o objecto e a imagem do objecto, são integradas na percepção do Todo e harmonizam-se de tal forma que exprimem o diverso sem ter, para isso, que gerar quaisquer distâncias. Tudo aparece, assim, limpidamente certo. Tão limpidamente certo como “a fala perfeita” de Fiama.

### Referências bibliográficas

- Brandão, Fiama Hasse Pais (1961), “Poesia 61” [entrevista], *Diário de Notícias*, 25 de Maio, p. 14.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1989), entrevista a propósito da publicação de *Três Rostos*, *A Phala*, n.º 15, Julho/ Agosto/ Setembro de 1989, p. 1.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1991), *Obra Breve*, Lisboa, Teorema.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1995), *Cantos do Canto*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (2000), *Cenas Vivas*, Lisboa, Relógio d’Água.

- Brandão, Fiama Hasse Pais (2002), *As Fábulas*, Famalicão, Quasi Edições.
- Cruz, Gastão (1999), *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2.ª ed., corr. e aum., Lisboa, Relógio d’Água.
- Pessanha, Camilo (1995), *Clepsydra* [1920], ed. crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d’Água.
- Silveira, Jorge Fernandes da (2001), “Alta costura — “A Roupa” de Fiama”, *Relâmpago*, n.º 8, Abril.

Rosa Maria Martelo é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Integrou a Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de 2000 a 2003, no qual actualmente coordena o projecto Poéticas Comparadas. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas do Século XX. Principais publicações: *Estrutura e Transposição: Invenção Poética e Reflexão Meta-poética na obra de João Cabral de Melo Neto* (1990), *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (1998). Colaboração dispersa em revistas como *Colóquio/Letras*, *Santa Barbara Portuguese Studies*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *O Escritor*, *Hífen*, *Relâmpago*, *Inimigo Rumor*, entre outras. Tem em preparação o volume de ensaios *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea*.