

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa**

MARCO ANTONIO SARAIVA

O COSMOS DA LINGUAGEM:

ENTRE O MITO E A MODERNIDADE

A POESIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Rio de Janeiro

2015

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

**O COSMOS DA LINGUAGEM: ENTRE O MITO E A
MODERNIDADE**
A POESIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Marco Antonio Saraiva
Aluno do Curso em Letras Vernáculas
(Programa de Literatura Portuguesa e Africanas)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas. Orientador: Professor Dr. Jorge Fernandes da Silveira.

Faculdade de Letras da UFRJ

2º semestre – 2015

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

O cosmos da linguagem: entre o mito e a modernidade
a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Examinada por:

Prof. Doutor Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ) Orientador

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ)

Profa. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (UFF)

Profa. Doutora Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ) -

Profa. Doutora Vera Lins (UFRJ)

Profa. Doutora Gumercinda Nascimento Gonda (UFRJ) Suplente

Prof. Doutor Marcelo Diniz (UFRJ) Suplente

Rio de Janeiro

Agosto de 2015

RESUMO

Na obra da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão buscamos estudar e comprovar sua cosmurgia poética, na qual o homem e sua cultura, desde os primórdios até a contemporaneidade, são os pontos centrais. Na poesia de Fiama o ser humano concebido pelo universo através do mundo é, ao mesmo tempo, a criatura que gera o seu criador, quando o cosmos, através dos elementos da natureza, é transformado em múltiplas divindades nas sociedades primitivas e pré-modernas e, após, num ser único nas religiões canonizadas, da mesma forma que, muito depois, o *Homo sapiens* também desenvolve a ciência na modernidade que recria o mundo e o universo através de concepções teóricas e conceitualmente. Portanto, a humanidade, representada nos poemas, herda duplamente então, a faculdade demiúrgica do espaço universal e do mundo. Relacionando esses dois aspectos, Fiama guia-se pelo referencial da primordialidade, com a visão de um mundo remoto para se contrapor ao olhar fixo e obsessivo da metafísica e o pensamento puramente racional, que sob a pele de civilização oculta sutilmente a barbárie. Sua criação poética procura a sapiência das origens, substituída pelos dogmas e os conceitos do intelecto, onde está a completude de nossos antepassados e resguardaria nossa essência, quando os valores do espírito e da matéria não estavam separados, não havia cindido o istmo entre a mente e o coração. Assim Fiama tenta recuperar no único espaço possível, o da poesia, a primeva utopia em que os valores individuais transcendiam naturalmente o sujeito e a ação para a alteridade e seu grupo, a Arcádia de Homero, a Idade de Ouro de Hesíodo, o Paraíso Perdido de Milton, a Utopia de Tomas Morus. A poeta portuguesa traduz literariamente os princípios da formação do universo e o seu desenvolvimento até nossa atualidade, todavia, numa visão individual correlativa a própria singularidade do universo, desde o caos até a constituição do cosmos, do mundo, do homem e a sua história. Para conformar esse processo Fiama Hasse Pais Brandão criou, através de sua linguagem, uma cosmogonia própria, alicerçada, não apenas com os arquétipos, em conjunto com os acontecimentos do mundo, a ciência, os fatos históricos e do cotidiano. As narrativas de um tempo imemorial se entrelaçam em redes de metáforas com aquelas das tradições do mundo Ocidental e da sua herança no mundo atual, confrontando-se tessituras no poema, (re)criando novas e antigas simbologias pela imaginação da poeta, reveladoras do mundo, ou de uma atmosfera, por vezes apenas onírica. Por um lado, percebemos o ser humano e a primordialidade em sua completude e essência, do outro a metafísica, a razão e a lógica que bipartiram o homem em carne e espírito. Toda essa gênese, que se remete a perda da essência primordial, se justifica para regenerar essa fenda nos limites do espírito humano com o seu corpo. O cosmos surge, dessa forma, pela condensação de sua escrita poética, que em vez de reproduzir, cria seu próprio universo de forma original, uma mitologia literária em novas e inéditas formas poéticas, interligando dessa maneira seu processo criativo à concepção de uma *physis* universal, ou melhor, a geração ininterrupta de tudo que existe no universo. Sua poesia se faria numa gênese formada pela matéria-prima preexistente no universo, no mundo em sua natureza, no homem, na cultura, na arte e na literatura, interligando o passado e o presente.

ABSTRACT

In the work of the Portuguese poet Fíama Hasse Pais Brandão we seek to study and prove her poetic cosmurgia, in which humankind and its culture, from the earliest to the contemporary times, are the central focus. In the poetry of Fíama the human being designed by the universe across the world is, at the same time, the creature that generates its creator, when the cosmos, through the elements of nature, is transformed into multiple deities in primitive and pre-modern societies, and afterwards, a unique being in canonized religions, in the same way that, long after, *Homo sapiens* also develops science in modernity that recreates the world and the universe through theoretical concepts and conceptually. Therefore, humanity, represented by the Portuguese poet, inherits twice then, the demiurgic faculty of universal space and the world. Relating these two aspects Fíama guides herself through the framework of primordiality, with the vision of a remote world to put herself against to the fixed and obsessive glance of metaphysics and the purely rational thinking, which, under the skin of civilization, subtly hides barbarism. Her poetic creation seeks the wisdom of origins, replaced by the dogmas and concepts of the intellect, which is the completeness of our ancestors, and which would protect our essence, when the values of the spirit and matter were not separated, there was no split between the isthmus mind and heart. So Fíama attempts to retrieve the only possible space, the poetry, the primeval utopia, in which the individual values naturally transcended the subject and the action to otherness and his group, the Arcadia of Homer, Hesiod's Golden Age, Paradise Lost Milton, the Utopia of Thomas More. The Portuguese poet literarily translates the principles of universe building and its development up to our present time, however, in an individual view related to the very uniqueness of universe, from chaos to the constitution of the cosmos, the world of humankind and its history. In order to configurate that process, Fíama Hasse Pais Brandão has created, through her language, its own cosmogony, based not only with the archetypes, but also, together with world events, science, the historical facts and the everyday. The narratives from immemorial times intertwine themselves in metaphors networks with those of the traditions of the Western world and its heritage in the world today, so that structures confront themselves in the poem, (re) creating new and old symbols by the imagination of the poet, revealing the world or an atmosphere, sometimes only oneiric. In one hand, we see the human being and the primordiality, in its entirety and essence, in the other, the metaphysics, reason and logic that divided man in two halves, flesh and spirit. All this genesis, which refers to the lost primordial essence, is justified to regenerate this crack in the human spirit limits with its body. The cosmos appears, therefore, by the condensation of his poetic writing, which, instead of reproduce, creates its own universe in an original way, a literary mythology, in new and unpublished poetic forms, connecting in this way its creative process to the design of a universal *physis*, or rather the uninterrupted generation of everything in the universe. Fíama's poetry would be a genesis formed by the existing raw material in the universe, the world, nature, mankind, culture, art and literature, what links past and present.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	7
2. A Poética de Fiama Hasse Pais Brandão.....	10
3. Memorial Poético.....	26
4. A Noite: o embrião da gênese.....	34
5. Cosmvisão de Fiama Hasse Pais Brandão.....	81
6. O cosmos em <i>Cenas vivas</i>	136
7. Conclusão.....	176
8. Bibliografia.....	185

1 INTRODUÇÃO

A fragmentação é um traço marcante na obra de Fiama Hasse Pais Brandão, principalmente em *Morfismos*, 1961, primeiro livro de poemas da autora. Com esse livro, Fiama coparticipou na publicação coletiva *Poesia 61*, denominação de um conjunto de cinco plaquetes de poesia, publicadas com o propósito de concorrer para a renovação da linguagem poética.

Fiama Hasse Pais Brandão nasceu e morreu em Lisboa (1938-2007), estudou filologia germânica na Universidade de Lisboa. Filologia, proveniente do grego *philología*, ‘necessidade de falar, conversação’, traz o sentido de afinidade ao estudo, à instrução, ou seja, ao estudo da linguagem em suas origens históricas escritas, abrangendo, além da história, a linguística e a literatura¹. Habitualmente explicada como o estudo de textos literários, documentos, trecho ou fragmento de obra de um autor, registros escritos, buscando confirmar suas autenticidades, seu feitiço de origem, além, de discernir seus sentidos. Fiama, a partir do vasto conhecimento que detém, não apenas da alemã, mas da cultura literária ocidental, não se fixa apenas em sua visão científica, histórica e tradicional, cria uma filologia imaginária, mítica e poética. Fiama busca transcender a razão, sem negá-la. De acordo com o pensamento de Adorno e Horkheimer, na esfera abarcada pelos arcabouços das práticas discursivas que fundamentam a razão da modernidade, nenhum ser humano deve sentir-se protegido e inviolável. Existe o desdobramento diferenciador em nosso tempo presente, concernente

¹ Peile, John. *Philology*: Harvard University, 2008. 168 p. Página visitada em 15 de junho de 2013.

aos eventos da nossa civilização assim como aos da barbárie. A parcialidade cabal do “esclarecimento” participa em certo desenvolvimento da subjetivação, como instrumento que objetiva a subjetividade:

após o extermínio metódico de todos os vestígios naturais como algo de mitológico, não queria mais ser nem corpo, nem sangue, nem alma e nem mesmo um eu natural, constituiu, sublimado num sujeito transcendental ou lógico, o ponto de referência da razão, a instância legisladora da ação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 36)

Consideramos que a poeta portuguesa questiona a razão através do texto poético, combate a fragmentação da realidade com outra. Na sua poética, a bipartição do homem entre razão e emoção, corpo e espírito, poesia e ciência, tem efeito duplo. Como um antídoto, ao longo da sua *Obra breve*, 1991², irá, na linha do verso, recuperando, cronologicamente, sentidos entre os nomes e as coisas, regenerando aspectos da primordialidade arcaica e mesmo primitiva, através dos mitos e símbolos, que trazem de volta uma perdida unidade do sujeito. Porque Fiama tem em mente o que Adorno e Horkheimer³ escrevem de forma corrosiva:

O processo técnico, no qual o sujeito se coisificou após sua eliminação da consciência está livre da plurivocidade do pensamento mítico bem como de toda significação em geral, porque a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 37)

Estamos diante de duas propostas complementares na busca pela liberdade: a da luta política e a da liberdade de expressão de Fiama e dos integrantes da *Poesia 61*, os poetas das já referidas cinco plaquetes, editadas em Faro: Casimiro de Brito (*Canto*

² *Obra Breve* (1991), Fiama procede a uma reorganização de toda a sua obra poética até à data, incluindo inéditos, de acordo com uma ideia de poesia como processo vivo.

³ *Ibidem* 8.

adolescente), Fiama Hasse Pais Brandão (*Morfismos*), Maria Teresa Horta (*Tatuagem*), Luiza Neto Jorge (*Quarta dimensão*), Gastão Cruz (*A morte percutiva*).

Nas circunstâncias históricas em que veio a lume, pode ser a *Poesia 61* definida como extremamente “vigiada” e vigilante, quer dizer, ciente dos seus métodos, mecanismos expedientes e princípios, com um rigor máximo na linguagem, renovando os aspectos sintáticos e, na cesura do verso, no seu talhe aprimorado, sem a típica tepidez poética a que os críticos estavam acostumados. Era, e é, sem dúvida, uma poesia atenta ao seu tempo. Estigmatizada, entretanto, pelos seus desafetos contemporâneos. Aqueles que nela não “liam” a tradição poética portuguesa, juízes das letras que não possuíam o devido rigor no julgamento, não compreenderam que a busca dessa tal naturalização da linguagem como um caráter lírico lusitano, uma espontaneidade da escrita poética no contexto literário português, não deveria ser feita pelo viés da racionalidade mais imediata da cultura, da tradição, das palavras vernáculas e seus conceitos, pelo desgastado leque de metáforas e simbologias, mas que também podia e devia ser escrita através do inconsciente, da cultura primordial, sem abandonar os valores da contemporaneidade, entendida em seus mínimos detalhes formais e de conteúdo. A ideia de uma poesia vigiada passa a ter um sentido mais contundente, o de ser aquela que era observada, não somente pelo governo de exceção, mas igualmente por certos críticos literários.

Grosso modo, o contexto histórico de *Poesia 61* documenta um duplo estado de sítio. Nesse tempo dividido entre política e poética, desenvolve-se *o cosmos da linguagem entre o mito e a modernidade na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão*.

2 A Poética de Fiama Hasse Pais Brandão

O presente estudo tem como foco convergente a obra da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão, desenvolvendo a tese de que a autora engendra um cosmos poético através de seus poemas, que estabelecem uma relação recíproca com a própria formação do universo e, dentro dele, o mundo e, a partir desse, o homem e a história humana, perfazendo uma cosmogonia⁴, a gênese primordial e as etapas subsequentes por intermédio de sua linguagem até a contemporaneidade. O universo e o mundo concreto, assim como a sua natureza, o homem e a sua cultura, a história humana, passando pelos mitos, as artes e literatura clássica, o passado ibérico e de Portugal servem como princípios e modelos não miméticos, para que Fiama Hasse Pais Brandão conceba seu universo poético de uma forma inédita em conformidade com o cosmos em sua autogênese, sendo ele mesmo seu princípio fundador, sua gestação e eclosão. Fiama, portanto, em vez de reproduzir, cria seu universo de forma original, como nos faz crer essa referência ao ovo cósmico, de onde todas as formas surgem na mitologia grega, em “Quando choro junto ao poço antigo da quinta”, da seção “Âmago II”, de *Três rostos*, 1989, poema que mostra a nova natureza de sua linguagem na constituição do seu cosmos. Nele, a natureza representa tudo quanto existe no cosmos sem a interferência consciente da reflexão humana:

⁴ Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese. Conjunto de teorias que propõe uma explicação para o aparecimento e formação do sistema solar.

Este poço já teve junto à boca
 flores embranquecidas. Campânulas.
 Aloendros. N garganta, a hortelã,
 velo da terra. Auréola verde.
 O som desceu ao coração ne-
 gro, quando gritei como um vulto.
 No ventre, o sangue novo
 dessas trevas e a lágrima.
 Hermafrodita ele atraíu a palma
 e o eco. E, na raiz, mil pedras ra-
 ras caídas do ovo cosmoagônico.
 (BRANDÃO, 2006, p. 467)

Pensamos uma leitura em que os vestígios, como os traços do passado, da memória, de um mundo perdido, ou mesmo do presente, se tornam o guia, o índice e o diapasão semântico do(s) poema(s), que os redimensionam.

Eduardo Lourenço no prefácio de *Obra breve* nos inicia:

A poesia de Fíama é tão clara e obscura como o mundo onde se descobre como olhar misteriosamente instruído pelo percurso que o solicita. Um mundo ao mesmo tempo anterior ao olhar e esperando por ele para ser decifrado. Esse mundo não é um cosmos pleonasticamente harmonioso, desde sempre votado à contemplação e a um óbvio sentido. É só um mundo escrito em hieróglifos, finito e inesgotável na sua minúcia. O poema não vem elucidar o mistério da realidade sem cessar bifurcante onde a atenção de Fíama desembarca como no mais desconhecido dos mundos: vem reconhecê-la. Um mundo anterior ao verbo que o descreve e convoca, que nunca foi nomeado fora da voz que no-lo diz. Melhor seria dizer, do poema que o cria pela sua própria respiração. (LOURENÇO, 2006, p. 7)

A poesia de Fíama principiaria por uma gênese formada pela matéria-prima preexistente no universo, no mundo em sua natureza, no homem e na sua cultura; porém, como a arte e a literatura já são formas elaboradas como criações culturais, Fíama as recoloca em seu contexto e as transforma em consonância com o seu cosmos em novas e inéditas formas poéticas, interligando dessa maneira seu processo criativo à concepção de *physis*, ou melhor, à geração ininterrupta de tudo que existe no universo, com seu próprio estilo de concepção artística.

A poesia de Fiama criaria o seu próprio universo literário e concebe a palavra como núcleo denso do poder da imagem no poema. E percebemos a herança do princípio poético e da *Filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, no que diz respeito à brevidade e à exata aplicação das palavras e do conteúdo, principalmente com a descrição dos fundamentos da criação poética, que antecede a própria feitura de um poema ou um livro, revela o que busca desencadear no espírito do leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher? (POE, 1987, p. 110)

Nesse processo de criação, participam os poetas arcaicos da Grécia e os trágicos, com a visão dos fragmentos de suas obras e ao mesmo tempo de artistas que mantinham ainda a integridade do espírito e do corpo, sem a cisão metafísica em suas obras. Fiama regride a linguagem a um estado primal, para evoluir verdadeiramente a uma gênese da liberdade; ela precisa ser crítica para reconstruir em sua escrita uma nova visão poética sua através do que deveria ser o mundo.

Fiama Hasse Pais Brandão começa a tecer seu cosmos poético regressando, enquanto poeta da segunda metade do século XX, ao passado mais remoto da civilização humana. Procura recuperar uma visão de mundo perdida, encarcerada pela metafísica e a lógica, fragmentando o pensamento humano a partir de uma cisão entre o corpo e a alma, uma ruptura, dentro da própria sapiência, no istmo que ligava a racionalidade e o sentimento, separando os sentidos da intuição e, na escrita, a história da poesia. O homem primitivo em seu contexto histórico era inteiro, íntegro em sua relação com a natureza e com seu grupo, possuía noções diferentes dos valores das utopias; seu individualismo e coletivismo se confundiam; quando a caça e a coleta

propiciavam a partilha, seu valor particular era comunitário, muito anterior à ideia de um mundo regido por outra noção de utopia dialética, o Comunismo, e de uma nova prática de escambo, troca de mercadorias ou serviços por moedas, o Capitalismo. Para regressar a esse mundo antigo Fíama teve que desentretecer poeticamente aquele de onde viera, urdido com os fios das narrativas da tradição e do poder. Ela destrama, então, o tecido da civilização ocidental, feito no tear da cultura pós-socrática, como uma Moira, mito grego original, cortando na sintaxe, nas formas fixas dos versos, na própria norma culta, fragmentando a língua oficial e a poesia de então, da mesma forma como a própria visão metafísica e racionalista fizera antes com os valores anteriores a ela. Como leremos nos seus versos, Fíama os reduz a estilhas primordiais de significados, pois estaria subdividindo formas previamente partidas, buscando restituir algo da perdida completude humana, inclusive no seu modo de ver e sentir o mundo com o mínimo de expressividade, e com esses pedaços começa a engendrar o seu novo e utópico cosmos da linguagem, para delinear daí, com o fuso da sua poesia, feito da visão coletiva do homem primitivo, o seu universo poético.

Cassirer dimensiona a mentalidade do homem primitivo em relação à do ser humano atual em conformidade com os princípios poéticos de Fíama Hasse Pais Brandão:

O que caracteriza a mentalidade primitiva não é sua lógica, mas seu sentimento geral da vida. O homem primitivo não vê a natureza com os olhos do naturalista que deseja classificar coisas com a finalidade de satisfazer uma curiosidade intelectual, nem dela se acerca com um interesse puramente pragmático ou técnico. Não a considera mero objeto de conhecimento nem o campo de suas necessidades práticas imediatas. Temos o hábito de dividir nossa vida nas duas esferas da atividade prática e da teórica. Nesta divisão, somos propensos a esquecer que existe um estrato inferior debaixo de ambas. O homem primitivo não é vítima deste tipo de esquecimento; seus pensamentos e sentimentos estão ainda encerrados nesse estrato original inferior. Sua visão da natureza não é meramente teórica nem meramente prática; é simpática. Se deixarmos escapar este ponto não poderemos abordar o mundo mítico. (CASSIRER, s.d., p. 134-136)

Em nosso contexto, distinguimos uma leitura que não se alicerça somente nos mecanismos de análise derivados da racionalidade platônica e da lógica aristotélica, lidamos com uma poética sutil que busca o amálgama entre a razão e o sentimento, a regeneração da fenda entre o corpo e a alma, aspecto que origina, portanto, nossa reflexão sobre a obra da poeta e, por isso, se confronta com a herança do universo pós-socrático, porém, sem negar seus princípios, antes buscando integrá-los à antiga sapiência, à nossa inteligência, sabedoria e sensibilidades primevas. Caso contrário, definiríamos a poesia de Fiana Hasse Pais Brandão através de princípios que negariam em parte sua cosmovisão, sua estética, linguagem e composição poética, uma contradição que, em si mesma, seria um ensombrar ao tentar iluminar.

Necessitamos, assim, que a interpretação se faça por vezes pela contraluz da razão pura, encontrando também perspectivas *anticonceituais*, adequadas à poética que se confronta ao ofuscamento de nossa essência primordial, através de um prisma de pensamentos que parta a luminosidade artificial da modernidade, como ápice dos valores da lógica e da metafísica. Valores que nos impedem de ver o mundo e o homem, assim como a arte e a poesia, como são, para que possamos enxergar com nitidez o firmamento ante a iluminação urbana, recuperando a luz espontânea da sapiência do homem e compreendermos assim a poética de Fiana Hasse Pais Brandão.

Na seção “Índice” do livro *Era*, do ano de 1974, temos o poema “Heliotropismo”. Heliotropismo significa mudança de orientação de determinados vegetais e de outros organismos fixos ou de suas partes em resposta à luz, ao movimento do sol. No poema, esses organismos representam a razão metaforizada, pela qual se guiam os poderosos e todos aqueles que eles dominam, pois são os senhores dos olivais. Fiana, nos primeiros versos, cuja semântica bem o expressa, diz da razão e da fragmentação no interior do homem cindido pela própria racionalidade, fragmentado no

campo de sentidos visíveis, na consciência do homem fendida. Os raios do deus que representa a cultura da razão, Zeus, comparecem no centro da floresta; é ele a tradição que ilumina suas safras de forma simbólica e, nela, a voz poética de Fiama jamais colocara uma inscrição. Em contraposição se faz sua escrita poética e crença:

Esta grande floresta é onde, com os olivais ao centro dos raios,
 eu jamais colocara uma inscrição. Começo na década de setenta,
 os eucaliptos ondulam com formas votivas, a que os filhos
 chamam olfacto e a lama. Os pés
 na clareira, peça a peça, obstruem-na; os jogos; tecem a porcelana,
 do galo, cantor na cisterna, a do busto. O passado instantâneo
 está neste horizonte, com a sua efígie entregue a imagens e a resíduos.
 A cinza ambígua, ubíqua. A pomba que vigia o espírito
 e o autor, poisa. O viajante trespassa o vidrado do espaço cinzento, nos sóis. A tela
 não é onde andei na periferia, dardejou o divino com o sol de bronze, arfa a folhagem.
 Tela, onde a pintura era escrita, dizer como tonar semelhante.

No bosque, com os meandros, os Vasos para as narinas,
 no centro do olival com o umbigo de fogo.
 (BRANDÃO, 2006, p. 169-170)

A poesia inaugural de Fiama se faz pela refração dos conceitos exatamente como um prisma decompõe um feixe luminoso em diversos raios primários. A ideia do poliedro, nesse sentido, é transmutada e transformadora, retirada de uma cognição puramente física, geométrica e racional, como o é a própria luz pela ótica definida, para outra visão primordial em que prevalece a intuição junto com a percepção dos sentidos e dos próprios sentimentos, criando um conhecimento do mundo atual pelo viés primitivo, uma poética que recupera esse universo remoto, pedra de toque do Modernismo, confundindo a sua gênese na obra com a própria originalidade da poeta. Podemos apontar forte influência do filósofo francês Henri Bergson em Fiama quanto à intuição:

Bergson confia à intuição a missão de abraçar o real na sua essência fundamenta, que é o mesmo para ele, que a “duração” pura, a maneira pela qual ele a valoriza em relação a inteligência (ou faculdade de conceitos), reduzida à condição de conhecimento “inferior”, não é compatível com a exigência científica que comanda o procedimento

fenomenológico. (DELACAMPAGNE, 1997, p. 29)

A intuição refrange o brilho da razão e, ao mesmo tempo, desfaz as linhas e arestas do conceito geométrico de um sólido limitado por polígonos, o prisma, que podemos ler, paradoxalmente, como uma metáfora dos conceitos da lógica e do que eles são capazes de iluminar racionalmente e, cientificamente, partirem a luz natural, pois nada existiria fora da razão. Contudo o prisma tem cada uma de suas faces formada por um triângulo, figura plana em que podemos depreender aspectos que interagem com a poética de Fiama, ou seja, a tríade de filósofos que formam a base do pensamento racional do Ocidente: Sócrates, Platão e Aristóteles. Figuras tutelares que nos sugerem a ideia do *trivium*⁵, das quais a poeta retiraria subsídios relacionados à tradição portuguesa, para questionar e, simultaneamente, conformar com seus valores uma integridade anterior, primordial.

Esses traços sugerem o tropo imagético que lemos no poema “Grafia 1”, a ser lido adiante. Por enquanto, eles figuram o que acabamos de dizer acerca da gênese do objeto que, no princípio, destece um universo urdido pela razão: “o tamanho deste vento é um triângulo na água” e “onde// as mãos derrubam arestas/ a palavra principia”. Começo, como se fosse o antigo sopro das palavras presas numa forma de escrita a ser rompida; como símbolo matemático indica diferença ou incremento finito. Representa também a letra delta, devido à forma de triângulo, ▲, maiúscula, entre outras denominações que se lhe assemelham, temos o delta de um rio. Sobre o que estamos lendo em “Grafia 1”, Paul Ricoeur indica um caminho pela cultura primordial, arcaico, pré-clássico, em que os referências de Fiama Hasse Pais Brandão na construção de sua obra, desde suas imagens e tropos, assemelham-se à ideia da parte e do todo formando

⁵ Na Idade Média, a primeira parte do ensino universitário, formada por três disciplinas (gramática latina, lógica e retórica) ministradas antes do *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia) e que, com este último, constituía as sete artes ou as artes liberais.

uma unidade, ao modo do que podemos deprender na acepção de zigoto, ou seja, uma única célula da qual surgirão todas as outras, o um que é o todo, o singular plural, o átomo do *big bang* que já traz em si o cosmos:

desenvolve um ponto de vista determinado e constitui um todo. Ao mesmo tempo, cada um é o segmento de um único itinerário que tem início com a retórica clássica, passa pela semiótica e pela semântica, para alcançar finalmente a hermenêutica. A passagem de uma disciplina a outra segue a das entidades linguísticas correspondentes: a palavra, a frase e, por fim, o discurso. (Ricoeur, 2000, p. 9)

“Fragmentos escritos”, de *Visões mínimas*, com poemas de 1968-1974, está partido ainda em quatro partes numeradas como estrofes, dísticos que parecem regenerar um todo:

1

À semelhança dos herdeiros dos cantos
órficos, cânticos permanentes.

2

Rua sinistra ou dextra,
alheada ou não, sofrendo o vento.

3

Eu e o alheio alternamo-nos. Fisionomia
dupla e única voz vocal
que ainda se assemelha.

4

Confusa, porque vira a recente
sombra da sombra, nos vidros.
(BRANDÃO, 2006, p. 202-203)

Refere-se Fiana à tradição e, apesar da aparente ausência de conexão, por dentro os símbolos interligam os fragmentos. Na primeira parte, o canto órfico⁶ pertence ao mundo clássico, da poesia filtrada pela razão. O misticismo vinculado ao orfismo é uma

⁶ Órfico diz respeito aos dogmas, mistérios, princípios filosófico-religiosos e aos poemas atribuídos a Orfeu, personagem mitológico e célebre aedo da era pré-homérica.

seita filosófico-religiosa, originada na Grécia no século VII a.C., cuja fundação era atribuída ao poeta mitológico Orfeu e cuja doutrina mística pregava a reencarnação da alma humana após a morte corporal. No poema, já transparece de forma metafísica, pois o canto órfico era parte desse ritual e a ideia de herança indica o processo de formação de uma tradição. No contexto de poemas escritos entre 1968-1974 (entre o Maio de 68 na França e o Abril de 74 em Portugal), os “Fragmentos” poder-se-iam referir à liberdade posta em questão na Europa: memória de passados outros tempos, de uma época primordial, em que o mito de Orfeu era pagão, não havia sido raptado pelo orfismo, mantinha uma ligação de inteireza com a natureza e o espírito humano. Os cânticos são cantos, melodias, uma ode ou poema, porém de caráter religioso em louvor a uma divindade, canto devocional, permanentes hoje na cultura Ocidental religiosa, que sob o Cristianismo mantém esses ritos e homilias, no poder através dessa mesma cultura e tradição.

O primeiro dístico liga-se ao seguinte pelo subterrâneo do poema, um sentido latente, pois *rua dextra*⁷ (no contexto 1968-1974) é a via da direita política, o poder da mão-de-ferro; *destra* escrita em latim, *dextra*, para certificar através da origem a tradição romana de mentalidade e domínio; à direita do fascismo é o que surge daquela primeira estrofe, por isso, seja a alienação das pessoas ou a loucura da razão assassina do governo de exceção, é sinistra e faz o vento sofrer porque ele é o símbolo da mudança, dos revolucionários que atuam contra o que transparece ser uma ordem e uma quietude estabelecidas pela força. Como o vento, *Fiama* é o sopro em forma de escrita que transforma as regras dos cânones poéticos, sendo perseguida por isso.

São aspectos também da construção do verso de *Fiama*, alheado, porque lhe faltaria sentido. Essa falta aparente, porém, se altera com a profundidade do poema, em

⁷ Lat. antepositivo, do lat. *dexter,tra,trum* 'direito, que está à direita', conexo com o gr. *deksiós,á,ón*, *dēxtera* ou *dēxtra* 'mão direita'.

que estão as significações, como as que buscamos: a “fisionomia dupla” que a voz poética é capaz de articular na escrita. Faz-se, portanto, confusa, fora da ordem estabelecida pelas tradições da língua, do pensamento e da ideologia. Na contraluz da razão é que se faz a sua própria harmonia, uma total unidade e coerência, artifícios poéticos que resultam de uma profunda crítica ao mundo à sua volta, que carregam os valores de um poder inumano, que estabelecem regras e códigos para não o perder, como nos últimos versos, “Confusa, porque vira a recente/ sombra da sombra, nos vidros. ” A sombra que se projeta da cultura platônica, dando origem à boa parte dessa mentalidade arbitrária, a razão da cultura dórica, que passou a conduzir o destino da Grécia de então, refletida em Portugal pela direção política do governo de Salazar, calcada, como todo Ocidente, em sua herança. Acreditamos, em verdade, existir uma proposital inversão na alegoria do Mito da Caverna de Platão, ou seja, o local em que as sombras estão, representando as trevas, a ignorância humana, seria o da luz que ilumina o interior humano, a luminosidade da cultura arcaica, a claridade de uma perdida essência, pois a concreta consciência libertadora seria primordial, do mundo primitivo, aquela que une a razão e o sentir, a mente e o coração, criando o espontâneo amálgama da sapiência humana; enquanto a bipartição entre matéria e espírito provém tanto do platonismo, tanto quanto da lógica aristotélica, classificadoras e conceituadoras, subjetivando, portanto, pelo referencial de sua cultura, apesar disso, os arquétipos de uma época anterior a ela nos chegam pelo inconsciente, um istmo que nos interliga à nossa origem.

Ernst Cassirer nos dá uma pista, em sua *Antropologia filosófica*, de como Fiama busca fazer sua linguagem e o seu cosmos a partir do referencial do homem primitivo:

O traço mais fundamental do mito não é uma direção especial de pensamento nem uma direção especial da imaginação humana; é fruto da emoção e seu cenário emocional

imprime em todas as suas produções, sua própria cor específica. O homem primitivo não carece, de maneira nenhuma, da capacidade de apreender as diferenças empíricas das coisas. Mas em sua concepção da natureza e da vida, todas as diferenças são apagadas por um sentimento mais forte: a profunda convicção de uma fundamental e indelével solidariedade da vida, que transpõe a multiplicidade e a variedade de suas formas isoladas. Não atribui a si mesmo um lugar único e privilegiado na escala da natureza.

(CASSIRER, s.d., p. 134-136)

Em *Visões mínimas*, contemporâneo do fim da ditadura, encontramos um poema com o sugestivo título “Anti-Poética”, que nos sugere ser a poética de Fiama pela contraluz, a nos dizer que

Jamais uma paisagem
pode integralmente preencher o espaço ou
coração real,

(...)

(BRANDÃO, 2006, 197)

Portanto, não é a forma da mimese da natureza que prevalece na poética de Fiama, mas o modo de engendrar conforme a natureza cria. A *physis* poética da autora portuguesa não imita, contudo, gera o seu próprio mundo de imagens, que não se pode configurar tão somente na superfície do que (se) mostra, na mancha do papel feita pela escrita, mas no interior do campo de forças das palavras em tensão com a forma aparente, puramente conceitual. Apenas assim preencheria o seu coração. Na originalidade lírica do seu sentimento na escrita, encontrarmos a realidade formal do poema. Sobre o papel, Fiama escreve sobre a mente do seu leitor: “jamais me alimentarei de fumos como esses/ da outra margem, jamais me basta ver e/ rever. ”.

Citando os versos seguintes do poema:

Jamais uma paisagem
pode integralmente preencher o espaço ou
coração real,
jamais me alimentei de fumos como esses

da outra margem, jamais me basta ver e
 rever. Sobretudo
 depois de percorrer a Ibéria atenta aos montes
 Hermínios, as Astúrias, a esse Ebro. Quem
 assim vive sabe que morrerá como quem
 em consciência dispõe a ordem e a desordem
 da sua vida.
 (BRANDÃO, 2006, 197)

As próprias árvores se desvanecem no ar, são fumos as paisagens com suas imagens concretas, aparências transitórias, porque no final todas as coisas transformam-se em cinzas, aquilo que era visível, visto a olho nu no presente, como a paisagem do outro lado da margem, ou outra qualquer, se esfumaça. O que é concreto está dentro do poema, no âmago da escrita poética, transcendendo a sua aparente forma e, por conseguinte, ultrapassa os sentidos de ver e rever, ou de buscar um modelo real. Atravessada pelo seu inconsciente, a poesia de Fíama capta o real e é outra a realidade que tem em vista, principalmente após transpor os pontos geográficos que evocam simbologias e arquétipos, para além de suas configurações concretas. Por exemplo: na história primordial de Portugal, na Ibéria, os montes Hermínios, que mais do que plantados na Serra da Estrela, a segunda maior cadeia de montanha de Portugal, indicam coordenadas míticas, pontos geográficos da imaginação.

Desse modo, os montes apontam simbolicamente para Hermes e ao suposto hermetismo do poema. Sabemos ser esse o lugar que os antigos estudiosos de Roma acreditam ser a colina denominada *Herminius Mons*, Montes Hermínios ou "Montes de Hermes", deus dos pastores na antiguidade greco-latina; posteriormente seu mito ganha outra versão pelos dóricos: a de ser Hermes o mensageiro dos deuses do Monte Olimpo, o que implica o deslocamento do sentido mitológico do monte mítico da Grécia para outro da cultura, história e geografia Ibéricas. Era também conhecido como a divindade dos ladrões, do comércio, chamado pelos romanos de Mercúrio. O monte é célebre por

ser a terra natal do guerreiro lusitano Viriato, que, nos lugares citados no poema, lutou contra os invasores de Roma, contra a razão marcial greco-romana, em defesa dos valores da cultura da Ibéria, da completude primordial de Portugal.

Observamos que no poema os versos variam entre a primeira e a sexta linha, respectivamente com o seguinte número de sílabas: 6, 12, 5, 11, 11, 5, revelando diferentes medidas; depois, a partir da sétima linha até a décima encontramos a medida dos versos bárbaros, que transcendem doze sílabas; exatamente ao se referir no poema a “Ibéria”, aos “montes Hermínios”, as “Astúrias” e ao “Ebro”, marcos geográficos e da formação cultural primordial de Portugal, dos povos celtas que lutaram contra os romanos e, por isso, foram considerados bárbaros.

A primeira parte do poema representa um mundo fragmentado pela razão, através dos seis primeiros versos com métrica diferente, fragmentados na relação de cada um com o outro. Esse aspecto representa o contraste entre o mundo fragmentado da razão, do homem bipartido pela cultura clássica greco-latina e a inteireza dos valores primordiais do homem arcaico, que funda a cultura lusitana, por intermédio da medida bárbara que não se alterna, ou seja, uma medida de verso que transcende as métricas que foram fixadas e/ou evoluíram pela tradição, que remonta aos tempos clássicos, em que Platão expulsou os poetas e a Aristóteles definiu com a lógica quais eram as regras da Tragédia, porém, não época dos poetas arcaicos.

Se comparados ao primeiro verso, um hexassílabo heroico quebrado; os outros cinco versos seguintes são quebrados, mostram no artifício formal a partição própria aos povos da cultura grega e romana que estiveram nessa região dos Montes Hermínios, se confrontaram com seus habitantes, povo autóctone na sua inteireza arcaica, alcunhados de bárbaros pelos romanos. Assim dispostos, os versos apuram à perfeição, por um lado, a forma dum poema que informa sobre o que de essencial resta do Portugal

arcaico e, por outro lado, deixa nos seus versos livres inscrita a imagem ideal de Viriato em luta pela liberdade de expressão.

No contexto posterior à Revolução dos Cravos, Abril de 1974, na época de *Era*, o pensamento e a práxis do novo Capitalismo começam a se alastrar, através do sistema econômico que principia a instalar-se em Portugal, o Neoliberalismo, que na obra de Fiama vincula-se ao processo de degeneração das utopias, o cosmos reivindicado pela esquerda. Portugal adentra o regime democrático, o seu sistema político, porém, não chega a ser o Socialismo⁸, nem posteriormente o Comunismo⁹. Fiama pretendia um outro cosmos, liberto de ambos os lados opressores, uma visão ainda à esquerda, porém, sem o totalitarismo da ditadura do proletariado, um universo coletivo que ela havia encontrado no passado do homem primitivo. Fiama, à sua maneira, liberta-se da linha-dura pela linha do verso. A autora de *Novas visões do passado* transformou a própria palavra em liberdade, ainda que a ela estivesse presa, não como evasão, sim como um árduo trabalho. Fiama busca o princípio real cósmico nos primórdios da cultura humana, antes que se formasse o pensamento da razão e da lógica e a tirania da metafísica e das ideologias. Se a arte primitiva era um dos principais elementos da arte modernista, o que virá em seguida será a ruptura com programas dogmáticos, à maneira da arte de vanguarda. O cosmos, com a queda das utopias, parece que já não poderá tomar a esperada compleição coletiva de seus primórdios.

O Modernismo ao assumir a arte primitiva poderia estar criando um antídoto contra essa visão. O Neoliberalismo obviamente levou o mundo para o capitalismo selvagem, das selvas de pedra, da exploração econômica, de um neocolonialismo, que

⁸ Na teoria marxista estágio intermediário entre o fim do capitalismo e a implantação do comunismo, doutrina política e econômica que prega a coletivização dos meios de produção e de distribuição, mediante a supressão da propriedade privada e das classes sociais.

⁹ Doutrina econômica e sociopolítica, de cunho revolucionário elaborada pelos teóricos alemães Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), que prevê a superação do capitalismo por meio da luta de classes, o fim da propriedade privada dos meios de produção, a instauração de um regime de partido único e, num último estágio, a supressão do Estado e o estabelecimento de uma sociedade sem classes.

supera o passado imperialista de todas as nações, desencadeando uma barbárie econômica e política, que se alastrou institucionalmente e, por fim, fez-se também social. Contudo esta, não pode ser comparada com a dos tempos primitivos, por excelência da sobrevivência, nunca a da mais-valia.

Essa barbárie é descrita por Theodor Adorno e Horkheimer, nos anos de 1940, em *Dialética do esclarecimento*, livro em que buscam desvendar a sociedade de forma teórica e questionadora:

O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano está se afundando em uma nova espécie de barbárie.
(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11)

Eis a questão: a humanidade marchava de volta à barbárie quanto mais caminhava em direção ao cume do progresso das ideias e dos ideais do Iluminismo. Adorno e Horkheimer explicam ser essa a dialética entre a civilização e a barbárie delineada por ambos; afirmam ser esse modelo perpetuado por intermédio de instrumentos cautelosos e bem aprimorados. A “dialética do esclarecimento” é o ponto principal da plenitude do pensamento teórico e questionador da sociedade, na medida em que, em suas análises, questionam a derrocada da sociedade, enquanto outros intelectuais preferiam confortavelmente pôr a culpa na falta de êxito do projeto da revolução marxista. Quando a civilização instrumentalizada e aparelhada para ser uma utopia da razão malogra, a barbárie é quem a suplanta e se instala.

Delacampagne¹⁰ observa que do “esclarecimento” tomado como foco central da investigação emergem os fragmentos de uma narrativa histórica questionadora da razão, e, logo, ela não se constitui de forma metódica e, muito menos, pode ser tomada,

¹⁰ DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Século Vinte*, Jorge Zahar Editor, 1997.

tacitamente, como um sistema estruturado e concluído. Sobre esse aspecto Adorno e Horkheimer refletem da seguinte maneira:

Se a opinião pública atingiu um estado em que o pensamento inevitavelmente se converte em mercadoria e a linguagem em seu encarecimento então a tentativa de pôr a nu semelhante depravação tem de recusar lealdade às convenções linguísticas e conceituais em vigor, antes que suas consequências para a história universal frustrem completamente essa tentativa.
(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11- 12)

O desvelamento de Adorno e Horkheimer¹¹ assemelha-se em certos aspectos à poética de Fiama, como desenvolveremos no próximo capítulo; ao quebrar com as normas do idioma e as convenções tradicionais do leitor, apropria-se ela da linguagem prosaica para impregná-la de uma vida interior, que nem mesmo a gramática e a linguística, como ciências da linguagem, podem dar conta do seu universo através de uma leitura puramente científica de sua escrita poética, isto é, compartimentalizando processos, identificando elementos formadores das frases e palavras, classificando seus possíveis métodos e técnicas. Ou como diz a própria:

Que à medida que os anos e os vocábulos 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.
(BRANDÃO, 2006, p. 234-235)

¹¹ *Dialética do esclarecimento*, 1947, com Max Horkheimer, trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

3 Memorial Poético

Fiama Hasse Pais Brandão pertence à poesia dos anos 60, precisamente à *Poesia 61*, hoje histórica, como sabemos. Nessa mesma época observa-se o surgimento de outras inclinações poéticas: Poesia Concreta e Poesia Experimental. No ano de 1962, em Portugal, foi editada uma reunião de poetas brasileiros, nomeada *Poesia Concreta*. Dela constava um “Plano Piloto” subscrito pela tríade de autores - Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos -, em que suas proposições são demonstradas. Também em 1962 surge *Ideogramas*, livro de E. M. de Melo e Castro. *Poesia 61* e *Poesia Concreta* tinham em comum a reivindicação da “autonomia da palavra”; nas duas correntes a busca era por uma linguagem fundamentalmente substantiva.

Nos anos sessenta do século XX, ganha relevo a luta contra o regime de exceção de Salazar; ao mesmo tempo, surgem manifestações artísticas que viriam a transformar modos de ver e ler o mundo. A *Poesia 61* estava interessada em estancar a disseminação verbal, seus poetas exercitam uma linguagem de rarefação, tomavam um rumo diferente dos metafóricos e temáticos, pela concentração de uma ampla profusão de imagens. Ao reduzir o verso à sua literalidade, através da refração que a escrita sofre nos cortes eventuais que ocorrem no desenvolvimento discursivo, buscam o máximo de

expressividade com o mínimo de discursividade. Ilustramos esse aspecto com versos de Fiama:

São da memória os sons, o nascimento.
A própria fala cria
o objeto e separa-o
do silêncio
(BRANDÃO, 2006, p. 82)

A poética da autora estabelece um istmo, feito com a concisão do poema, através dos próprios versos interligando o fundo e a forma, quando, simultaneamente, se faz na ponte através da memória sonora, sugerindo um passado silábico e gutural, onde o próprio idioma tomava forma a partir das línguas primevas, com o silêncio do próprio poema, aquele que em si mesmo se torna significativo, liberto de uma língua estabelecida pela tradição, recriando, a partir dessa, outra para a escrita poética; uma sonoridade expressiva, portanto, que também pode ser vinculada à primeira infância da criança, ao início da humanidade e ao princípio da escrita da autora, como lembrança de onde os sons, despidos de conceitos, formam seus próprios sentidos e tornam-se o berço da criação da sua poesia. Como lemos no início, da mesma forma a obra de Fiama Hasse Pais Brandão continuará a se relacionar, de um modo evolutivo cronologicamente e transformador em sua linguagem poética, com outras épocas históricas, literárias e artísticas da humanidade, tanto da cultura universal como de Portugal. Essa visão parece se estabelecer de acordo com o pensamento de um dos maiores estudiosos da literatura portuguesa atual, notadamente da obra de Fiama Hasse Pais Brandão, Jorge Fernandes da Silveira, sobre o citado poema transcrito em parte, acima:

faz com que o leitor nela veja um sujeito de mediação entre ele e o acontecimento entre o presente e o passado, a fim de que ambos possam assim ser vistos por meio de uma estratégia discursiva em que a interação entre sujeitos de diferentes épocas esteja em

estado de permanente interlocução. (SILVEIRA, 2006, p. 141)

Na *Poesia 61*, as palavras e as frases não estavam submissas à dilatação do sentido ou adiamento expressivo que poderiam sobrevir no poema; para isso seus poetas insistem em outra configuração de comunicação, a literalidade, contra o vício simbólico do leitor tradicional. Afastavam-se assim da poesia de vertente simbólica. Arquitetaram uma depurada composição poemática, mas sem restringirem as interpretações, devido à nova construção. *Poesia 61* tornou-se, nesse sentido, um significativo marco geracional.

Viagem através de uma Nebulosa (1960), de António Ramos Rosa, *Circulação* (1960), de João Rui de Sousa, *Entre o som e o sul* (1960) e *Queda livre* (1961), de Ernesto de Melo e Castro, são títulos expressivos de poetas com os quais os de 61 dialogam. Interlocução que alarga os elos entre eles, a Poesia Concreta e o Surrealismo de Cesariny e O'Neill. Nesse contexto, Eduardo Prado Coelho, em *A noite do mundo*, refere-se ao universo poético de Fiama:

Fiama gosta de contar uma história: foi quando passava no Saldanha e levava consigo aquele grande volume de poemas de Herberto Helder que (mentirosamente) se chama *Poesia Toda* e, de repente, o deixou cair no chão. Desse acontecimento ficou um verso num livro de Fiama: «Da metáfora e veracidade do chão recolho a poesia toda [sic]. » O leitor colocado diante do poema tenderá a interpretá-lo como a dicção de um sentido múltiplo que está para além do que as palavras dizem. A história de Fiama contém uma lição onde se condensa *uma pedagogia da leitura* dos seus textos: aquelas palavras *apenas dizem o que dizem*, são para ser recolhidas ao rés-do-chão, *literalmente e de uma só maneira*. Por isso, no que poderíamos obliquamente designar como «o campo da teoria», Fiama combate incessantemente o pendor plural da leitura moderna. (COELHO, 1988, p. 144)

Fiama confronta-se poeticamente com a modernidade em dois *fronts*: aquele em que aflora uma metafísica metafórica, com uma profusão de tropos, resgatando uma visão simbolista declinante e, simultaneamente, a mecanização da linguagem, em que os engenhos modernos e a razão predominam como elementos poéticos. Seu rigor a leva

para uma dimensão que transcende o prosaico e os cânones de então, seu modernismo combate exatamente a mentalidade da modernidade científica e puramente racional, maquinal e burguesa, recupera, a seu modo, a espontaneidade primitiva que ainda persiste de forma latente nos acontecimentos, na sociedade e na própria linguagem cotidiana e literária. Fiama, entre outros poetas modernos, continua a linhagem de seus pares alemães, no princípio da inovação na linguagem, como Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine, e os franceses, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Valéry, que vislumbram um acontecimento epocal através de suas poéticas e o transcenderam em suas obras e, ao mesmo tempo, são críticos, seja na escrita direta do poema e/ou através de ensaios.

Nesse caso específico, numa ampliação de horizonte, temos T. S. Eliot e Fernando Pessoa, cujas poéticas são pedras de toque feitas em marcos da linguagem, além do que, diferentemente de alguns de seus antepassados, são avatares da despersonalização. Quando lemos Fiama, percebemos não se tratar mais do poeta que é expulso de Atenas, mas de si mesmo, da primeira pessoa poética do poema, ou seja, a dissipação do eu lírico, uma imediata contraposição ao individualismo não apenas romântico, sempre latente na escrita da Europa e do resto do Ocidente, porém, sem os fundamentos do Capitalismo¹² e atacando a razão pura da modernidade, que buscava moldar todas as coletividades numa única personalidade, fato que se evidencia desde o determinismo científico, as ideologias do nazi-fascismo, de comportamento de massa e eugenia.

Evidência totalitária que deixa o terreno livre para o Capitalismo, a face oposta à efígie da mesma moeda, a cifra; a decadência dos regimes políticos, que se utilizavam dessas prerrogativas pseudocientíficas para governarem, propicia o sistema social em

¹² Sistema econômico baseado na legitimidade dos bens privados e na irrestrita liberdade de comércio e indústria, com o principal objetivo de adquirir lucro.

que o capital está em mãos de empresas privadas ou de indivíduos que contratam mão de obra em troca de salário, de forma antecipada à queda das utopias na Europa mais ocidental possível. Se este é o viés da economia, no campo intrínseco da poesia e outras artes do pós-guerra, agudizam-se as ditaduras em Portugal e Espanha. A Europa estava em ruínas entre Auschwitz e Hiroshima, entre a imemorable recordação da Shoah e o apocalipse nuclear, fendida ao meio pela guerra fria, descrente em relação à criação “comunitária”, apregoada por tecnocratas políticos. A Europa dos anos 50 põe o futuro em questão.

O absurdo reina no teatro de Ionesco¹³ e de Adamov¹⁴. A falta de comunicação prevalece nas telas cinematográficas de um Antonioni e de um Resnais. A mesma desesperança e aflição, a idêntica negação da “civilização”, a semelhante fúria álgida insuflam as pinturas de Dubuffet¹⁵, impregna as narrativas de Beckett¹⁶, os aforismos de Cioran¹⁷, como o *Manual de decomposição*, de 1949; os *Silogismos da amargura*, de 1952. Em suas formas mais radicais esse suplício pode levar ao suicídio: Paul Celan¹⁸, Primo Levi¹⁹, Nicolas de Staël²⁰, Mark Rothko²¹, Lucien Sebag²², Nikos Poulantzas²³.

¹³ Eugène Ionesco, um dos maiores metafísicos e dramaturgos do teatro do absurdo. As peças de Ionesco retratam de uma forma tangível a solidão do ser humano e a insignificância da sua existência.

¹⁴ Arthur Adamov, dramaturgo francês, publicou: *L'Invasion*, *La Parodie*, *Tous contre Tous*, *Le Professeur Taranne* etc. Inicialmente influenciado por Strindberg e pelo surrealismo, depois optou posteriormente por um teatro de temática social e política, seguindo a linha de Bertold Brecht.

¹⁵ Jean Philippe Arthur Dubuffet, um pintor francês. Foi o primeiro teórico da arte bruta e autor de vigorosas críticas da cultura dominante, particularmente em seu ensaio *Asfixiante cultura*.

¹⁶ Samuel Beckett, dramaturgo e escritor irlandês, dos mais influentes do século XX. Fundamental pelo seu “Teatro do absurdo”.

¹⁷ Emil Cioran, escritor e filósofo romeno radicado na França. Em 1949 publica “*précis de decomposition*”.

¹⁸ Paul Celan, pseudônimo de Paul Pessakh Antschel (em alemão) ou Paul Pessakh Ancel (em romeno), poeta, tradutor e ensaísta romeno radicado na França.

¹⁹ Primo Levi, químico e escritor italiano. É mais conhecido por seu trabalho sobre o Holocausto e por ter sido um prisioneiro em Auschwitz-Birkenau. Seu livro, título da tradução portuguesa, *Se Isto É um Homem*, é considerado um dos mais importantes trabalhos memorialísticos do século XX.

²⁰ Nicolas de Staël, pintor de nacionalidade francesa e origem russa, conhecido sobretudo pelo seu uso dum impasto espesso e pelas paisagens intensamente abstratas.

²¹ Mark Rothko, pintor norte-americano de origem letã e judaica. Visto como expressionista abstrato, embora tenha rejeitado esse rótulo. Recusou-se também a ser classificado como “pintor abstrato”.

²² Lucien Sebag, antropólogo marxista francês estudante de Claude Lévi-Strauss. Conhecido por buscar conciliar o marxismo e o estruturalismo, no livro *marxismo e o estruturalismo* (1964).

Uma comovente quantidade de artistas, escritores, poetas e pensadores decretaram, nos anos posteriores a 1945, o fim de suas existências, como se estar vivo fosse um crime perante milhões de mortos.

Uma das mais polêmicas correntes do Modernismo rompe com a História; visão estética fundamentalista em que o presente, o agora, é o acontecimento principal.

Desencadeando desavenças e contendas de proporções extremadas no âmago do movimento modernista, Erza Pound é a figura exemplar desse tempo. Devido à sua posição artística tempestuosa e irascível, como um demiurgo, de forma ubíqua, a coligia e aniquilava, a mantinha e restaurava, ultrapassando-a.

Fiama, porém, ao recolher a história na clareza ou numa camada mais interior do texto poético, no próprio fundo do poema, busca restaurá-la perante o discurso oficial, posto que por esse referencial ela já foi transcendida pela narrativa do poder.

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, como a de seus pares, foi reconhecida, por um lado, por ser profundamente consciente da operabilidade das suas possibilidades, em que o rigor gramatical, na linguagem e sintaxe apuradas, dá nova vida ao talho do verso; por outro lado, foi acusada de manter-se alheada dos acontecimentos provocados pela ditadura. Numa palavra: como já foi dito, *Poesia 61*, extremamente cuidada em sua lapidação, era por demais “vigiada”.

Aspectos do passado remoto da cultura, da arte e da literatura, revigorados na contemporaneidade, formam um conjunto de vestígios revolucionários nas obras de alguns autores, distantes precursores de Fiama, ou seja, os indícios de uma mudança; todavia, no âmbito de inovação da linguagem, exemplarmente a geração sessenta consegue alcançá-la.

A Poesia de Fiama parece fazer o movimento pendular final, traço da essência e

²³Nicos Poulantzas, filósofo e sociólogo grego. Era marxista e membro do Partido Comunista da Grécia. Exilou-se em Paris, onde lecionou a partir de 1960.

do espírito das correntes estéticas das vanguardas europeias e, portanto, lusitanas, pois a autora portuguesa parte de uma posição de influência anterior, colocada no passado, e alcança um novo ponto de originalidade de sua escrita poética, transformando mitologias, arquétipos, simbologias, história, arte e literatura em sua própria linguagem, seus mitos individuais, sua visão estética vazada numa escrita poética singular. Ainda que, nessa época, a situação mundial se encaminhasse cada vez mais para a queda da razão de um lado e das utopias de outro, visto que as duas estão interligadas pela dialética hegeliana²⁴ e marxista²⁵, os princípios e recursos estéticos da geração sessenta se fazem ainda em um “cânone” programático. Fiama e seus contemporâneos criam seu próprio universo poético, com seus elementos e mecanismos próprios, impermeável ao que não seja inerente; por conseguinte, os valores econômicos do Neoliberalismo, que buscam preencher o vazio deixado pelas utopias, não servirão de paradigmas para a *Poesia 61*.

Essas características são típicas da *Poesia 61* e da Poesia Experimental, seus rumos são às vezes conflitantes, mas um sentido as unia: tinham o objetivo comum de minuar o conteúdo explícito da poesia de compromisso social, assim como do lirismo tradicionalmente restaurado nos anos 50.

O ponto de maior acuidade dessa geração de 60 foi tornar possível o diálogo com um discurso materialista sem o imediatismo do compromisso ou sem os processos da lírica sentimentalmente tradicional. Carlos de Oliveira, Herberto Helder e Ramos Rosa, por exemplo, entre o *Novo Cancioneiro* (publicação nos anos 1941-42, vinculada

²⁴ No *hegelianismo*, lei que caracteriza a realidade como um movimento incessante e contraditório, condensável em três momentos sucessivos (tese, antítese e síntese) que se manifestam simultaneamente em todos os pensamentos humanos e em todos os fenômenos do mundo material.

²⁵ No *marxismo*, versão materialista da dialética hegeliana aplicada ao movimento e às contradições de origem econômica na história da humanidade.

ao Neorrealismo) e a Poesia Experimental, cercados por uma poesia de realismo elementar, de índole política e crítica, são interlocutores privilegiados

No livro de Rosa Maria Martelo, *O cinema da poesia*, lemos as palavras de Gastão Cruz, o mais importante pensador da poética de *Poesia 61*, que se aproximam da visão de Maurice Blanchot, que legou muitas de suas ideias a um grupo de pensadores pós-modernos e pós-estruturalistas, Paul de Man, Michel Foucault e Jacques Derrida, entre outros. Para ambos, os processos poéticos deveriam desfazer as amarras dos “constrangimentos do olhar”, criando imagens crucias e diferentes daquelas do universo cotidiano. Gastão Cruz²⁶ diz que, para Herberto Helder, no poema, um “lugar” tremendo é criado como um princípio, nos poemas de Fiama, como uma “área branca”, e, em ambos, como “um espaço de resistência ao hábito, à ordem, ao senso-comum”, fundado pela palavra poética.

A construção do poema é apreendida como um procedimento de sobreposição das imagens, que nem sempre será vista por intermédio de um campo expressivo fundamentalmente nominal e sintaticamente revolucionário, para modificar o plano significativo tradicional do texto poético, facilmente compreendido, confortável para a abstração, criticando, dessa forma, o comportamento habitual dos leitores. Em nossa psique essas imagens são inerentes aos pensamentos, livres do plano conceitual:

(...)
 (...) De uma formaoposta
 a Antero paraquem opensamen-
 tovisual era inferior. Então oi-
 ço compurezza. Diluem-se vários
 volumesnosváriossons (...)
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 253-254)

²⁶ *Ibidem 14, pg. 126.*

Toda personificação poética é uma escolha plena. Poeta, como Fiama, não se aliena das imagens que contam a cultura. O processo de composição da sua poética advém do vigoroso e veemente labor imaginativo, além do encantamento com o mundo natural, onde as suas figurações não o obscurecem.

4 A Noite: o embrião da gênese

O embrião da gênese poética de Fiama Hasse Pais Brandão principia em *Morfismos*, como origem para as obras futuras, com uma linguagem em que a luz da razão pura, figurada pelo sol, não amanhece em sua forma literária de versos clássicos, porém, tomam vulto elementos de uma versão do mito grego da noite ancestral, em que lemos os poemas iniciais “Grafia 1” e “Grafia 2”.

Existe aqui a fusão das noites numa só imagem de escuridão: a do mito, a da linguagem e da ditadura. As noites se superpõem na linguagem através dos mitos, arquétipos e símbolos, noutras entrevemos, transfiguradas, as criaturas sombrias da realidade.

A noite enquanto criatura da linguagem de Fiama está em gestação nesse primeiro livro e, simultaneamente, engendra as formas poéticas iniciais como os mitos primordiais foram formados pela mitopoesia da Noite, que está contida no rio do poema primevo de *Morfismos*, como a própria noite mitológica entre as margens de um curso fluvial, em sua escuridão de nanquim, obscuro porque provém dos alvares da

humanidade, como no espaço entre as linhas está a escrita de Fiama.

Uma poesia feita a partir da noite primordial, que é livre como o rio do poema para correr em sua singular sintaxe sem os diques da tradição gramatical, por essa norma (o)culta flui a gênese de Fiama, que se reflete, ainda sem a espiral da galáxia, nas águas. Espelha a intuição dos homens primitivos, a visão sem as vendas conceituais dos povos da antiguidade mais remota, suas crenças provinham de um modo de enxergar a formação do universo paralela à própria criação da humanidade. Fiama traduz em sua poética um Hilozoísmo²⁷, doutrina filosófica da física pré-socrática, segundo a qual toda a matéria do universo é viva, sendo o próprio cosmos um organismo material integrado, que possui características tais como animação, sensibilidade ou consciência.

Em *Morfismos* estão os princípios das formas que surgirão nas obras futuras, os poemas se fazem incompletos para a tradição gramatical do leitor ocidental, contudo a própria degeneração da língua é que gera à integridade poemática, pois a ruína da lógica, da racionalidade e da metafísica os criam sem alicerces conceituais, a incompletude semântica e métrica os torna inteiros perante os seus propósitos estéticos, uma aparência inacabada que gera uma gama de inúmeras significações. Essa fragmentação se alastra pelo verso para comportar tal processo. Oscilam entre os morfemas e as palavras, para buscarem novos sentidos nas menores unidades linguísticas que emitem significados, como no passado remoto na boca do protando, o inaugural homem pré-histórico, as inéditas sílabas para designar as coisas, uma palavra, por vezes, para designar objetos diferentes.

O verso final de “Grafia 2”, “Água íntima dos lábios”, mostra o fluido duplamente vital para a língua e a saciedade principalmente da pronúncia, desde a época mais remota até nossos dias, para soprar todas as outras palavras, transcende a oralidade como um signo representado, uma água grafada por Fiama, dentro de uma norma

²⁷Doutrina filosófica atribuída à física pré-socrática ou ao *estoicismo*, segundo a qual toda a matéria do universo é viva, sendo o próprio cosmos um organismo material integrado, possuindo características tais como animação, sensibilidade ou consciência.

particular em sua língua poética, que refaz a própria ortografia, um caráter originalíssimo de sua escrita, que alcança uma inédita caligrafia, que assemelha a palavra a um objeto, transfundindo concretude em sua autonomia, aproxima-se, desse modo, do frescor dos tempos primordiais, de como o homem primitivo grafava os desenhos de suas futuras caçadas nas paredes das cavernas.

O embrião da gênese poética de Fiama Hasse Pais Brandão não se faz claro como um dia, em *Morfismos*, transforma-se numa versão individual e contemporânea do mito da noite ancestral. O título, *Morfismos*, nos reporta ao nome grego *mórphos*, que representa a ideia da forma, como encontramos, por exemplo, em morfologia; indica também a ideia de metamorfose, uma forma que se transforma em outra, no mundo natural temos, como exemplo, o nome de um lepidóptero vinculado a esse fenômeno, a borboleta *Morpho*; no mundo sobrenatural temos Morfeu (*Morpheus*), deus do sonho na mitologia grega, um índice onírico na construção das formas dos poemas de Fiama, como na origem poética está o nanquim de sua escrita, a foz sinestésica entre a noite e a água do rio, de onde emergem as formas de sua poesia, como nos versos iniciais de “Grafia 2”, “está no rio/ o embrião da noite”.

Ernst Cassirer explica a relação entre mito e metamorfose em *Antropologia filosófica*:

Se existe algum traço característico e notável do mundo mítico, alguma lei que o governe - é a da metamorfose. Mesmo assim, dificilmente poderemos explicar a instabilidade do mundo mítico pela incapacidade do homem primitivo de apreender as diferenças empíricas das coisas. Neste sentido, o selvagem, muito frequentemente, demonstra sua superioridade em relação ao homem civilizado, por ser suscetível a inúmeros traços distintivos, que escapam à nossa atenção. (CASSIRER, s.d., p. 134-136).

Fiama recria, a partir da pronúncia imaginada das primeiras palavras, o sopro

que no barro criou a vida e a partir dela as culturas e suas configurações, portanto, o próprio homem interiormente e, assim também, a matéria-prima dos esboços dos futuros sinais gráficos das línguas em forma de pinturas rupestres, ou seja, a poeta de forma demiúrgica concebe, em sua amniótica tinta, infinitas formas de signos, palavras e/ou significantes que emitem múltiplos significados, como da própria noite original da mitologia grega saíram os seres que povoaram o mundo. É uma gestação feita com imagens que se reportam, de um modo polissêmico, a incontáveis coisas e suas gêneses, como a noite na mitologia grega engendra tudo e simultaneamente gera a si mesma, e, da mesma forma, é um rudimento de ar, ou seja, uma narrativa, a oralidade que antecede a escrita nessa tentativa de tornar a palavra também um ser, uma coisa materializada pelo sopro em uma grafia.

Fiana se despe da luz ocidental para vestir-se com a noite primordial, mergulha e bebe das águas, onde a noite se banha na mitologia grega, para conceber sua escrita. Latente na noite, em sua cosmogonia anterior a Sócrates, está a totalidade dos seres com seus aspectos físicos, psíquicos e das forças da natureza e, entre eles, a água é um dos catalisadores primordiais dessa gênese, da qual participa duplamente como criatura e criadora, porque a noite se espelha nela.

Podemos ler na *Teogonia* de Hesíodo, que nos relata o surgimento e linhagem dos deuses gregos, um mito cosmogênico, que enuncia a procedência do mundo grego, as progênes das divindades que atingem seu termo com o relacionamento das deidades com os seres humanos, em que aparecem as gerações dos Heróis.

A noite no poema de Fiana nos guia pelo curso do seu rio até os mitos originários, para encontrarmos a figura da deidade grega *Nix*, a expressão da noite, que podemos ler na *Teogonia* de Hesíodo. Noite, como deidade, foi essencial para esse processo, foi uma das primeiras divindades a existir e pertencia à linhagem do caos, que

nos reporta para a primeira etapa da poesia de Fiama.

Na sequência da *Teogonia* de Hesíodo teríamos no princípio de tudo o Caos, o espaço sem nada na antiguidade mais remota, depois viria Gaia, a própria terra, ambos se relacionavam com o Tártaro, as trevas imemoriais e Eros, o sentimento universal de amor, depois surgiriam Hemera, que representa o dia e Nix, símbolo da noite, Urano, que configura o céu e, por fim, Ponto, a água original. Encontramos essas divindades nos versos de Fiama, suas representações tomam outras formas e significados, ao modo dos deuses gregos, ao despirem o conceito do signo que representa determinado objeto, para trajarem novo sentido no contexto do poema.

Fiama, portanto, traz em sua escrita poética princípios semelhantes aos dos deuses, em que se transformam em elementos da natureza ou em determinado traço de caráter do ser humano. Esses eventos tornam-se, então, procedimentos poéticos ao tomarem a forma de palavras e essas, ao modo dos deuses, se transformam através de suas metáforas, imagens e outros tropos em novas significações, que podem, dessa forma, manifestarem, como os povos gregos mais antigos, o pensamento sobre a formação do universo, a obra de Fiama, nesse sentido, revela uma cosmogênese poética.

A noite é um mito primordial anterior à filosofia grega e à introdução de outra mitologia, a dos deuses olímpicos, pertencentes à cultura que se instalou na Grécia a partir dos Dóricos. *Nix*, consoante Hesíodo, foi engendrada pelo Caos, sem o princípio masculino, de forma oposta Atenas será gerada por Zeus sem os princípios femininos. Os princípios da deusa mãe, presentes na personificação da noite, e os símbolos das religiões masculinas se contrapõem, uma luta entre a antiga e a nova cultura da Grécia. Observe-se que os poemas de Fiama também se fazem questionando a tradição, que toma a forma da norma culta e a construção clássica dos poemas, com a qual ela rompe em seus versos iniciais, porque busca restaurar a espontaneidade esquecida, anterior ao

pensamento lógico e racional, que viria a dar origem à cultura Ocidental. *Morfismos* procura recuperar o que existe da cultura primordial na própria civilização lusitana, não apenas do paleolítico e do neolítico.

Ovídio, outro poeta da antiguidade greco-romana, também é refletido pelo nanquim de Fiama, participa desse processo inicial da sua gênese poética com sua obra *Metamorfoses*. Ovídio trilha pelo caminho que Hesíodo pavimentou com as quatro épocas míticas: a Idade do Ouro, a Idade da Prata, a Idade do Bronze e a Idade do Ferro, que formam uma linha evolutiva das etapas da cosmogonia dos deuses e homens da época mais remota da Grécia, que perpassa e influencia a criação do cosmos poético de Fiama, sua linguagem segue esses princípios relativos à sequência cronológica, que figura os mitos em ciclos da evolução do cosmos, dos deuses, da terra e do ser humano transpostos para sua escrita poética.

Similar ao modo que Ovídio bebe nas águas de Hesíodo, Fiama, com sua originalidade, recria de forma singular as suas Eras do Homem. A ideia revolucionária contida em *Metamorfoses* traz em si o moto-contínuo da transformação, como na linguagem de Fiama, o movimento dinâmico que confronta e altera, ao fazer vibrar, o universo estático, que se pretendia perene, desde a Grécia sob a influência da filosofia e dos novos deuses. Fiama escapa, em *Morfismos*, ao conceito de proporção equilíbrio e imutabilidade nas frases e nas formas de seus poemas, porque ambos descrevem um universo em contínua transformação, como o poeta latino rompeu com a harmonia intocável da cultura romana, sendo por isso exilado.

Ovídio, portanto, em sua obra *Metamorfoses*, segue o princípio da *physis* da evolução do mundo e do progresso da natureza, ele não reproduz modelos anteriores, nem mesmo o de Hesíodo, recria pela própria ideia de metamorfose a mitologia da Grécia clássica, como faz Fiama em seus livros. Ambos, o poeta latino e Fiama, não seguem as proposições platônicas que

versam sobre a imitação, o artífice divino, o fundamento ordenador do universo, o qual nunca conceberia o mundo concreto realmente, porém, molda e estrutura a substância desorganizada preexistente por intermédio da recriação de arquétipos perpétuos e lapidares. Fiama ao dar forma à sua matéria-prima, a palavra, não imita a realidade ou a visão poética grega do mundo das ideias, ela transcende a mimese, conceito presente na poética de Aristóteles, Fiama cria um mundo novo sem espelhar modelos e o faz à semelhança de sua visão crítica e estética.

Ovídio, em sua composição que trata do Caos, descreve a desordem cabal dos componentes elementares, as substâncias levadas em conta pelo antigo conhecimento grego como criadoras do cosmos, nomeados por Ovídio “massa disforme e confusa”, *rudis indigesta que moles*, assim também percebemos também na criação de Fiama, palavras soltas, isoladas, mutantes em suas possibilidades de significados, onde os significantes, ou as quebras da linha do verso, passam a ter sentido na fragmentação da frase, que irão, progressivamente, gerar o princípio de seu universo linguístico e poético.

O caos, para Ovídio, cria uma condição primordial para o cosmos, contudo de uma forma contrária a Hesíodo, em sua *Teogonia*, *Metamorfoses* não possui um encadeamento temporal. Esse traço toma o aspecto em Fiama de uma ruptura com a metafísica, a razão pura e as sequências lógicas, que percebemos na quebra com a norma culta, a tradição da feitura do verso e no valor que a palavra passa a ter em si mesma, liberta da semântica da frase e da amarra de sua linha de verso.

A poeta trilha pelos princípios de Ovídio, em que os seres humanos possuem o dom da metamorfose, transformam-se em riachos, fontes, pedras, flores, ninfas metamorfoseadas em árvores, sons, divindades que se transmudam em bichos terrestres e da água, além de pássaros. Em Fiama o mito, os seres e o humano estão postos nos signos, vemos a transformação nas próprias palavras, “*água significa ave// se// a sílaba é uma pedra algida/ sobre o equilíbrio dos olhos*”, no primeiro poema de *Morfismos*. Nos signos encontramos igualmente o elemento telúrico, uma partícula representativa de Gaia, é o verso inicial de “Grafia 1”; em *Morfismos*,

seu nome se reporta claramente a *Metamorfoses*, como, já dissemos, possibilidade de eclosão de várias formas no poema e a cada novo momento poético da autora em sua obra.

A época da colônia grega em Portugal é outro aspecto da noite, princípio dos tempos da cultura ibérica, ou seja, a formação primordial de Portugal em conjunto com uma era muito mais remota, a de seus habitantes primitivos, com seus grafismos nas cavernas e, depois, nos pergaminhos, da passagem do paleolítico ao neolítico, o qual Fiama obliquamente evoca em sua poesia. Os geógrafos da Grécia batizaram a região colonizada com o nome Ibéria, muito seguramente originado do rio Ebro, *Iberus* em latim, ou seja, contribuem para formar os princípios e fundamentos da história lusitana em *Morfismos*.

O nome Ebro nos faz quase ouvir Érebo que, na profunda antiguidade grega, indicava a região mais inexpugnável e sombria do Hades, depois passou a representar o lugar para onde confluíam todos os rios do inferno. Consoante a *Teogonia*, Érebo, etimologicamente do grego Ἔρεβος, *Erebos*, "sombra", a "profunda escuridão", na mitologia primordial grega é a expressão da escuridão, aquele que gerou as Trevas. *Érebus* é filho de Caos, além de irmão e esposo de Nix, a noite, que nos reporta ao verso que principia "Grafia 2", segundo poema de *Morfismos*, "está no rio/ o embrião da noite", que revela a relação mitológica do mito da noite com seu irmão Érebo na geração dos seres primordiais, que Fiama recria de forma singular em seu poema, como índice de formação do seu próprio cosmos da linguagem, com a formação de suas formas poéticas.

Fiama de uma forma transversal alcança esse inconsciente coletivo, a ancestralidade latente em sua linguagem, que se reporta ao idioma ibérico, uma língua que não pertencia ao tronco indo-europeu e que perdurou oralmente mesmo após a invasão romana. Possuía 28 sílabas e caracteres alfabéticos oriundos dos alfabetos

fenício e grego, entretanto, o seu embrião idiomático, a sua gênese oral se faz perdida, ignorada. Restam vários registros intactos dessa escrita, ainda que pouquíssimas palavras tenham sido decifradas, na maioria nomes de certas regiões e urbes do terceiro século a.C. cunhadas como efigies em moedas.

Segundo outra corrente da cosmogonia órfica, a Noite era uma ave negra de enormes asas, que, fecundada pelo vento, pôs um ovo de prata no seio da Escuridão, desse ovo saiu Eros, o Amor Universal. A noite representada como uma ave fecundada pelo vento nos reporta ao poema “Grafia 1”, que origina *Morfismos*, em que se refere à noite em sua forma de ave e aos dois elementos, em que parece evocar o mito de *Nix*, a Noite, que prenuncia a poética do cosmos de Fiama:

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida
sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue
e despem objetos

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, 2006, p. 15).

“Grafia 1” assinala o processo de criação de Fiama Hasse Pais Brandão, em que principia a engendrar o seu cosmo poético, como os primitivos desenhavam nas paredes das cavernas, Fiama inventa a sua própria maneira de grafar pela escrita poética. A poeta

retorna para a espontaneidade dos gestos da escrita, ou melhor, para antes dela e começa a refazer a sua própria. Fiama sabe que o primitivo habita nas camadas mais profundas de nossa psique, essa ancestralidade provém de um inconsciente coletivo.

Jorge Fernandes da Silveira faz uma leitura de “Grafia 1” com um olhar agudo e recriador, quase uma antevisão da evolução cósmica através da linguagem de Fiama, o que não podemos encontrar nem definir apenas pela pura racionalidade:

Por ser este poema uma verdadeira arte poética, desperta-me ainda o desejo de chamá-lo Grafama 1.
(SILVEIRA, 2006, p. 52).

E depois, mais adiante, conclui que a poeta demanda um leitor meticuloso para perceber os pormenores poéticos:

O elo sintático-semântico entre as proposições, a prolongar-se em eco instaurador da textualização da palavra na palavra, por meio da repetição fônica Si: si-gnifica, se, sílaba. Um texto que rigorosamente se diz tese revolucionária contra os significados fixos deve ser lido como tal, no interior de uma *pedra sonora*. Isto é: o texto existe no interior da sua própria imanência através do eco significante entre os sons expressivos. Por isso, é importante enfatizar todos os níveis (sintático, semântico e fônico) que concorrem para a gênese da harmonia.
(SILVEIRA, 2006, p. 59).

Fiama retorna à imagem ancestral anterior à palavra, ao passado desta antes da língua inscrever-se na pedra, é o mito em sua linguagem. A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão se faz como o mito gerador, aquele que cria as suas próprias concepções e linguagem como um fato primevo, que antecede a tudo, concebe a partir desse marco todos os acontecimentos na poesia. Fiama retorna ao mundo primitivo e volta à atualidade para ir mais longe que a sua época, todavia o faz em relação às imagens rupestres das cavernas do paleolítico e, de forma transversal, ao canto dos antigos primitivos, para questionar, por outro lado, O Mito da Caverna, ou Alegoria da Caverna,

de Platão:

O canto nasce da ação rítmica e a ela deve as características essenciais: a ação é anterior ao ritmo das palavras, às quais acrescenta significado novo e esclarecedor. (BOWRA, 1972, p. 44).

“Se// a sílaba é uma pedra álgida”, nos faz pensar na ênfase da tônica que representaria a dureza da pedra álgida, como um iceberg; o primeiro verso está condicionado ao segundo, ou seja, forma uma unidade no poema que se cristaliza no significado da água ser congelada, uma pedra de gelo, ressaltamos que os termos “água” e “álgida” possuem o mesmo tipo de acentuação, além de uma ressonância de fonemas, o que mostra o processo de transformação da palavra água para um outro estado de significante em álgida, como se fosse de cristalização pela temperatura, por isso, amplia a significação do poema ao contrair seu sentido.

A inovação de Fíama se faz no ato de dar uma inédita significação através das sílabas, na ossatura da palavra, dos significantes e morfemas, de forma oposta ao que se depreende do puro conceito da palavra fora desse contexto poético, portanto, nos significantes, não somente nos conteúdos, estão as imagens, os tropos e metáfora, tecendo uma rede de representações que perpassa a mitologia greco-romana e lusitana, formando, porém, uma alegoria individual, o idioleto poético de Fíama, em que o plano de significantes e de signos torna-se o simbólico.

Esse aspecto nos reporta para a impassibilidade da vogal ou de um grupo de fonemas que, ao compor um significante são imutáveis, porém, através da nova significação que o seu signo possa ter, essa imutabilidade se liquefaz, pois, sua dureza seria apenas na língua tradicional da norma culta, porém, na linguagem poética torna-se fluida. Portanto, se tal transformação se consumasse, no poema, seria sobre o equilíbrio

dos olhos, pela interpretação do leitor atinente e simétrica ao poema, é a harmonia subjacente nos poemas de Fiamma, as aparências obscuras dos significantes e dos signos em que os sentidos emergem, como o verso seguinte demonstra, “se/ as palavras são densas de sangue/ e despem objetos”, ou seja, se os vocábulos são orgânicos, porque existe uma vida de significações subjacente, capaz de desnudar-se do significado estático do conceito da língua tradicional e normativa, o conceito torna-se no poema uma aparência, uma pele morta a ser trocada, a palavra, então, veste-se com um novo significado, uma metáfora de significante. Observemos que, dessa forma, o termo “se” cria subordinações e o discurso se condensa.

Assim o adensamento continua em “se//[o tamanho deste vento/ é um triângulo na água”, em que o vento parece nos guiar ao sopro oral da pronúncia, ao alento da inspiração, que se torna escrita, pois triângulo é a representação da letra D no alfabeto grego e significa porta, a entrada para um outro sentido no poema, ou seja, a pronúncia do d, ou melhor, de porta no líquido, que sendo um curso fluvial é um fluido percurso subterrâneo de significação sob as palavras, por onde vai se formando o discurso poético, a cada curva dela como um braço ou delta de rio na forma do se, onde o s dessa sílaba em si mesmo é sinuoso, traz em si dois deltas invertidos. Sobre esse traço sutil Jorge Fernandes da Silveira revela sua real profundidade na poética de Fiamma Hasse

Pais Brandão:

Em resumo: 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. (SILVEIRA, 2006, p. 53).

Assim, em “o tamanho da ave é um rio demorado”, em que não existe mais o “se” para condicionar, como se fosse o tamanho do verso, ou da frase, em que o rio é

um curso de significado do poema, o rumo de sentidos da escrita poética. O início do poema nos diz que “Água significa ave”, portanto, pela analogia, podemos ler o verso acima da seguinte forma: ‘o tamanho da água é um rio demorado’, além disso, se a sua sílaba tônica for álgida, como a dessa própria palavra, cristalizada pelo frio, o que sugere um rio que se demora por estar congelado em sua superfície, porém, por baixo fluem as águas com seus significados, é o discurso que se cristalizou na aparência, todavia sob a solidificação dos conceitos e da tradição numa camada formal do poema, de sua aparência, ainda corre vivo de significados poéticos.

A relação da “ave” com “água” parece evocar, por outro lado, o ato da escrita poética de Fiama, a pluma na liquidez do nanquim, como a ave na água, a grafia que, em vez de representar, desnuda o objeto. Os últimos versos do poema, “onde as mãos derrubam arestas/ a palavra principia”, sugerem também a escrita poética, em que o termo “arestas”, típico da geometria, significa a reta formada pela interseção de dois planos, separam, por isso, os lados planos de um polígono tridimensional, em que podemos refletir, no poema, duas faces representativas, uma da água outra da ave, que, sem as arestas dos conceitos, passam a conformar um mesmo espaço, ao mesclarem suas faces de significados. Cada palavra é uma figura plana que formaria o sentido tridimensional de um poliedro de significados.

A partir do plano de significantes encontramos um novo traço na grafia poética de Fiama. Se acrescentarmos um “I” à segunda sílaba de água, transformaríamos a palavra em ‘águia’: o “I”, do alfabeto latino, provém da letra fenícia YOD que significa ‘braço’, não traria o sentido esperado, contudo se apanhássemos esse mesmo sinal gráfico fora da origem de nosso alfabeto, ou seja, nas letras nórdicas, relativa as pedras de runas, veríamos que ele é nomeado “*is*” e significa precisamente gelo, a “pedra álgida”, o que nos leva a pensar não somente numa remota etimologia, mas que certas

palavras, ainda em estado de sinais pictográficos, sem uma completa transformação em ideogramas, além de determinados traços nessa escrita, podiam significar mais de um determinado objeto ou coisa e, por isso, transcenderiam não somente o próprio idioma germânico, ao qual Fiama dedicou-se como filóloga, tradutora e poeta. Esse aspecto, então, sugere naturalmente um amálgama da origem da sua poesia, em que funde culturas antigas, primitivas, em que uma completa a outra e propicia criar uma mitologia com sua escrita poética, a partir dos elementos da natureza.

O sinal gráfico nórdico infunde na palavra latina um sentido ancestral, um significado maior de um idioma universal do qual todos se tornaram afluentes. A letra “i” nórdica, carregada com seu significado das runas, o vocábulo “água”, que em latim é *aqua*, para torná-la, então, *aquila*, que significa águia, por conseguinte, a ave do poema “Grafia 1”. No idioma latino a transmutação verbal, a mágica primitiva, a metáfora, o tropo, a representação, o ato de significar está, agora, no significante, de forma oposta ao que está na palavra, mas contamina o seu signo.

Observemos que a palavra ave procede latim *avis*, “ave, pássaro”, contudo não nos baseamos somente no sentido, encontramos em sua forma latina a presença do “i”, sugere uma transfusão dessa letra entre as palavras através do que possuem de mais primordial, que transcende o latim, o alemão, o grego e mesmo o fenício, em que ave, no indo-europeu é *awi*, praticamente não sofreu mudança desde as épocas das cavernas até os dias atuais. No poema Fiama contaminou a água, porém, de um passado perdido na língua, ou seja, água no indo-europeu transcreve-se *wórd*, é o princípio que alimenta a própria terra, numa metáfora é o fluido primordial da poesia de Fiama, que mana para criar seu curso, posto que a palavra água nunca teve esse sinal gráfico “i” desde o indo-europeu, porém, águia conserva em português o “i” latino de *aquila*, que, por seu lado, é proveniente do indo-europeu *awietos*, formas similares a *awi* de ave e *aqua* de água.

No caso das línguas nórdicas, como a alemã, em conjunto com todas as línguas neolatinas, não podemos esquecer que possuem um passado em comum, a ascendência indo-europeia.

Em conformidade com o que discutimos acima, percebemos em “Grafia 1” a poética de Fiama, que nos revela alguns de seus princípios a partir do seu primeiro verso “Água significa ave”, que entre várias possibilidades, nos sugere, como já falamos, uma “águia”, tanto pela proximidade dos significantes Pelo água e águia, com a diferença apenas da letra “i”, podemos refletir, então, a imagem poética da seguinte perspectiva, como ave, água e reflexo da ave na água, que cria uma concretude no poema, nos sugere uma forma de poesia concreta: águia / água / águia, ou seja, uma ave que flutua ou voa sobre o rio, a representação do reflexo como signo que se inscreve no líquido, contudo ao depreendermos que a sílaba é uma pedra álgida, ou seja, uma pedra de gelo que pode flutuar na água sobre o equilíbrio dos olhos, como a ave no ar ou na água.

Os versos “as palavras são densas de sangue/ e despem objetos” descrevem a própria poética de Fiama e se reportam à representação primitiva, em que um único pictograma podia figurar dois ou mais objetos, despia um significado para vestir o objeto com outro, portanto, como água em ave. Os versos denotam que esse processo traz densidade sanguínea às palavras, é o que as torna vívidas, telúricas e humanas, primordiais, transcendem a formação do longínquo étimo, na aurora de uma língua. Conseguimos, por fim, enxergar o tamanho deste vento, cuja forma é um triângulo na água, ou seja, sugere o sopro da pronúncia ao grafar-se no líquido, que forma um triângulo, o delta fenício, ▲, correspondente ao d latino, cujo significado é porta e nas runas nórdicas corresponde a Júpiter no alfabeto grego.

Nessa relação entre os elementos da natureza temos que vento é um mito

primordial, um dos símbolos da mudança e água traz o significado arquetípico da vida e da morte e é um dos símbolos femininos, em que o triângulo representa o delta grego, relativo ao DALETH fenício, que significa porta, é a forma que o vento toma na água no poema, o que nos sugere uma transformação da mulher pela escrita poética, uma passagem para a inovação estética de Fiama.

Percebemos outros vínculos que Fiama retira dos idiomas primordiais, como traços de concretude, recordamos, para tanto, que o vento no mar ou no rio é capaz de formar vagas, como escrevesse na água, as ondas são representadas pela forma triangular do “M” latino, equivalente do MEN fenício, que significa água. Vento deriva do latim *ventus*, que descende do Indo-Europeu “we”, “soprar”, traz o sinal gráfico W, como um M graficamente invertido, mas que em sua continuidade recria do mesmo modo o desenho de uma vaga. A própria forma da representação gráfica da ave em pleno voo se assemelharia também a um M e a palavra água em indo-europeu, *wódr*, contém o w que seria o M invertido, mas todos convergem para a imagem da representação da água.

No verso “o tamanho da ave é um rio demorado” percebemos um elo, que seu desenho primitivo deixou, talvez como marca indelével em sua etimologia; no termo latino *flumen*, que significa rio, vemos o M latino, sinal fenício para designar água, ainda que no *latim vulgar rius*, do *latim rivus*, “pequeno curso de água, riacho”, que também originou o nosso rio, não exista o m, porque é um afluente de “ru” de origem do *indo-europeia*, que significa “rio” ou “fluxo”, em que essa letra não está presente.

Essas ideias parecem desaguar no sentido que existe no verso a partir da ave que sobrevoa um curso fluvial e por isso transforma-se nele, relaciona-se com seu fluxo, pois o cria com palavras, metáfora da pena da escrita, a ave metonímica e do ato de voar que seria escrever no rio, que é o tropo do espaço entre as linhas, por onde corre a

correnteza da escrita, assim como no rio, entre as margens, as águas; assim, a demora desse rio na escrita seria o tempo necessário para se consumir a criação do poema.

Em *Morfismos*, Fiama busca a luz própria, abissal, dos primórdios da humanidade, encarcerada nos subterrâneos da cultura dórica, a luminosidade da sapiência primeva, que amalgamava a intuição e a razão. Fiama, portanto, segue numa direção diferente da polaridade apolínea, essencial à cultura racional grega, principalmente no tocante à estética e à sua filosofia.

No primeiro verso do poema “Tema 4”, “Nenhum sinal nos calcina as órbitas”, percebemos na menção da palavra “sinal” um vínculo com letra TAU do alfabeto fenício, que significa “sinal”, reporta-se ao “t” do alfabeto latino. Na Torá, a lei mosaica das escrituras religiosas judaicas, é interpretado como uma ferida, ou seja, uma marca e/ou cicatriz. Em uma correlação com antigas mitologias essa letra significa o próprio sol, porque TAU figura uma cruz, que representa os raios solares projetados, ou seja, de uma divindade que emana toda a luz, era o símbolo do deus-sol babilônico. Conhecido também como a Cruz Ansata, símbolo solar egípcio, que agrega dois outros símbolos, o Tau, como cruz e um círculo. A Cruz Ansata, em verdade, é o hieróglifo que significa a vida, traz em si a inteireza primordial, a mente e o corpo juntos, pois, como símbolo gráfico, exprimi (exprime) um pensamento profundo, junto com o círculo, que tem o sentido de vida, todavia como espírito, por isso está sobre o plano da matéria inanimada para insuflar-lhe a vida.

Na época contemporânea, no entanto, a luz que predomina é a da razão, a luz capaz de ofuscar as retinas, que ao clarear produz, paradoxalmente, as trevas; sugere uma metáfora que translada o meio físico para a cognição, ou seja, o raio solar, frontal aos olhos, transformado em rigorosa racionalidade, a que busca apenas uma resposta única, um único conceito, nublando o próprio pensamento, é um sutil tropo da cegueira

criado por Fiama para questionar a pureza da razão platônica e da lógica aristotélica dentro da modernidade.

Reporta-nos o exposto a um vínculo com os poetas transversais aos cânones literários e dogmas da cultura ocidental, na ausência do sinal que carboniza a cavidade ocular, o assinalamento indelével da lucidez, da clareza totalmente consciente e, por isso, podem se colocar frontalmente com a imagem, ou seja, conseguem captá-la sem que sejam cegadas as suas subjetividades, para depois representarem aquilo que espelham e/ou refratam, como indica esses versos do mesmo poema: “somos de frente com a imagem/ na grafia dos espelhos”.

Em Fiama o modo singular de ver é o fundamental, porque descende da naturalidade do olhar do homem primitivo, não se trata de um individualismo, mas, de uma originalidade, é o eu lírico a partir de uma visão coletiva filtrada pelo inconsciente e por isso escreve, “Um teorema de pálpebras nos situa/ imunes”, ainda em “Tema 4”, ou seja, protegidos dos preceitos da razão pura, sejam pitagóricos ou pós-socráticos, do teorema matemático, como as analogias geométricas entre os tamanhos dos lados de um triângulo retângulo, todavia esse tipo de proposição pode ser captada na própria natureza e demonstrada poeticamente, ao modo espontâneo dos homens primitivos, livres da racionalidade pura, da lógica e da metafísica, que nos recorda em “Grafia 1”, do seguinte verso, “o tamanho deste vento é um triângulo na água”, que parece devolver para o mundo natural tudo que homem retirou dele pela analogia do racionalismo.

Pitágoras, além de matemático, era filósofo, fundou uma doutrina mística baseada nos números, cujos fundamentos se fizeram num enorme impulso para o progresso cabal da matemática, assim como para a filosofia grega, tinha como preceitos fundamentais a harmonia matemática, o dogma dos números, além do dualismo maniqueísta, conceito que perpassa diversas crenças e cultos, que prega a existência

simultânea da matéria corporal e de sua parte imaterial, o espírito, o dualismos entre o bem e o mal, eram partes separadas, o que se faz no princípio da bipartição do homem entre alma e corpo.

Pitágoras funda os alicerces da metafísica, da razão e da lógica em que baseia sua geometria. Fiamma desestrutura essa geometria em sua sintaxe, retira a métrica e cria, assim, um novo tipo de verso livre. Ao fragmentar a linha tradicional da versificação, desagrega a gramática, converge na palavra o poder primordial de significar, além do próprio sentido do objeto, o outro, que gera um novo tipo de imagem, uma inédita figura de linguagem, um ‘tropo de significante’, com a duplicidade da metáfora e o sentido do conceito agregados. Dessa forma, reúne outra vez o sentimento e a razão, o instinto e a lógica, para recriar a sapiência humana. Sua palavra no poema pode emitir diversos significados, é a demolição da racionalidade pura pela poesia, que prenuncia a gênese do cosmos da linguagem de Fiamma, na autonomia da palavra que renasce com seu antigo viço.

Os versos finais de “Grafia 1”, “as mãos derrubam arestas/ a palavra principia”, indicam a fragmentação da racionalidade, a compartimentalização analítica em várias faces de um objeto. A dissecação do tema e as conexões que as interligam são as arestas que a lógica depreende, é a representação do mundo pós-socrático, das estruturas mentais, erguidas geometricamente pela filosofia da razão, que Fiamma, como antídoto, demole em suas composições poéticas, fragmentando os versos. Assim, consegue um novo tipo de harmonia, ou melhor, recupera um equilíbrio perdido, que, diferentemente, é dinâmico por evoluir com o cosmos, o mundo e o homem, o qual redescobrimos no mesmo poema com esse verso restaurador de um universo roubado pela razão, “a sílaba é uma pedra álgida/ sobre o equilíbrio dos olhos”.

Os poemas de Fiamma se reportam, muitas vezes, para uma época remota da

cultura ocidental, Grécia primordial, assim também, a Ibéria, uma época em que os princípios femininos guiavam a humanidade. A poeta recupera os princípios das deidades primordiais, como a deusa-mãe através dos elementos gera os seres, Fiama cria seu processo de gênese poética através das palavras, para conceber o seu mundo da linguagem e as formas novas. Jorge Fernandes da Silveira nomeia os poemas da poeta de *Grafiamas*, percebe a íntima ligação deles com o processo criativo da artífice das palavras. Fiama é como uma demiurga em relação à sua poesia.

A partir dessa visão concluímos que, em *Morfismos*, os poemas trazem uma centelha da própria poeta, de forma metafórica, pois a matéria-prima é feita de palavras para a criação, no sentido que demole o mundo racional para recriar outro primordial: o início do seu cosmos. Designamos *Morfismos*, dentro de nosso contexto, com as formas poéticas geradas pela autora, num processo de gênese correlato aos dos mitos que ela, sutilmente, aborda em sua obra, como *Morfiamas*.

A poeta desenvolve um ritual com a sua língua poética, retorna para uma época em que o mito e a poesia eram um só, cria, desse modo, o aléxico contra as tradições e a filosofia racional que, sob a pele de civilização, fomentam a barbárie. Fiama Hasse Pais Brandão busca recuperar princípios da antiga mitologia em sua poética, a cultura em sua primordialidade, a sua misteriosa língua de cifras das bocas das Bacantes, com seus dialetos feitos com gestos de sílabas e palavras, mímicas do silêncio e acenos orais.

Fiama busca regenerar a bipartição entre corpo e alma, como lemos em “Tema 4”, de *Morfismos*. A boca que ingere a água e pronuncia é cicatrizável na fala e na escrita, não nos lábios, porque existe o silêncio da quietude e aquele do texto poético, a poesia se expressa pela imagem no limite, na passagem da palavra oral para a sua grafia, que se consuma, portanto, na visão:

Nenhum sinal nos calcina as órbitas
 Voluntários
 somos de frente com a imagem
 na grafia dos espelhos

Um teorema de pálpebras nos situa
 imunes
 à cicatriz dos limites
 que bebemos

Um sismo incontém nossos ombros fechados
 Limítrofes
 os nossos pés anfíbios
 invocam o rio
 (BRANDÃO, 2006, p. 18).

Os abalos sociais e políticos que o mundo sofre, as drásticas mudanças que demolem parte do presente e o tornam em passado, modificam a sociedade de forma tirânica, altera o curso de sua história, contudo não podem destruir e nem abarcar o universo que um poeta é capaz de criar a partir das palavras. Fiama, como artista das palavras, nos diz sobre isso na mesma composição poética, “Um sismo incontém nossos ombros fechados”.

Fiama concebe a sua poesia a partir das ruínas do seu próprio tempo, sobrepostas aos escombros das civilizações esquecidas, sua linguagem poética transcende sua própria época para o futuro, porém, o faz de forma oposta, ao regressar até o passado mais longínquo da história humana. Ela sabe que todos os homens descendem da água primordial, o amniótico líquido de Gaia, onde a noite mitológica, que é também a física, se reflete. Fiama retorna de um modo lírico ao mundo primevo, coletivo e inédito, como qualquer caminhante, que margeia uma orla fluvial, sente o chamado ancestral no final do poema limítrofe à água: “os nossos pés anfíbios/ invocam o rio”.

Lemos na cosmogênese de Hesíodo que o Caos é definido como o vazio primordial de aspecto disforme, imensurável e indeterminado, anterior a tudo e favoreceu o surgimento de todas as criaturas e os eventos do universo. Fiama retorna ao Caos primordial, onde o universo estava em gestação, em que o mundo e o ser humano

eram ainda um devir, porém, os superpõe ao início da história humana, os princípios de ambos pertencem a eras distintas, o homem foi formado na época do cosmos já criado. Contudo dentro dele está sempre em transformação em novas galáxias e estrelas que nascem e morrem, recriam-se como o interior humano. Fiamma regride porque o homem e a sua cultura são o seu fulcro principal, estes aspectos da humanidade trarão os outros em si mesmo e, na sequência da criação nas mitologias mais remotas, os homens primitivos e os primeiros povos assentados acreditavam não ser tão grande essa separação temporal entre a gênese do cosmos, dos deuses e a dos seres humanos.

A escrita poética de Fiamma, entre outros recursos, lança mão dos grafismos rupestres e pinturas nas paredes das cavernas, sinais e desenhos antepassados das letras, signos selvagens que se tornarão alfabetos e palavras. Fiamma procederá em seus poemas com essa maneira de representar, ao modo dos desenhos rupestres, dos caracteres antigos inscritos na pedra, em que os signos e o símbolos são elementos da natureza e do espírito humano. Todavia significam muito mais que as aparências, perfazem uma narrativa, a figuração de uma caçada com seus mamutes, bisões, cervos e homens com lanças conta uma história de êxito, que irá se consumir na realidade em porvir, e os seus artistas, também caçadores, assim desenhavam para que obtivessem sucesso. Essa crença também demonstra que não havia uma fronteira entre o signo e aquilo que ele representava, o bisão na pintura rupestre pertencia ao mesmo rebanho selvático de seu modelo vivo, era como qualquer outro animal que fosse caçado pelos seus próprios pintores na realidade concreta, cuja representação se tornaria a letra *áleph* fenícia, que significa boi. O alfa grego e o a latino, essa não separação entre a representação e o seu objeto, nos reporta para completude do pensamento do homem primitivo, que não estava cindido entre a alma e o corpo.

Essa poesia primeva de Fiamma germina as outras fases de sua linguagem cósmica, através dos rudimentos dessa época remota, do homem em relação ao universo e o mundo. A escrita poética de Fiamma ao buscar o menos consegue o mais, o múltiplo,

ao romper, por vezes, as conexões normativas da leitura tradicional e racional, em que se contrapõe ao hábito da cultura canônica e alia-se ao inconsciente, às terras primitivas da psique humana, à imaginação, à região do futuro, que, na poesia de Fiama, é o istmo de uma memória ancestral com a contemporaneidade, ou seja, entre o passado remoto e o presente no lugar da intermediação do discurso histórico, de um tempo em que Mnemósine, a memória, não era amante de Zeus, uma divindade ainda vinculada a primordialidade, como a linguagem. Em “A voz, crescente”, da seção “O ar os tectos”, de *(Este) rosto*, a partir dos albores da criação da humanidade, da completude do homem primitivo e arcaico, na harmonia primordial entre os seres, porque não havia cisão entre a mente e o corpo, a matéria e o espírito eram um só, a época em que surgem os contos na Idade de Ouro, governada por Cronos, a memória pode fundar sua fábula, porque é o que recorda para narrar pelo seu referencial, em que entram motivos éticos e morais, e os personagens são animais, porque eram contadas pelos caçadores na volta de suas caçadas em volta da fogueira:

(...)

Manhãs com os seres diurnos: sombras.

A noite, a véspera, os vários astros
rápidos, cadentes.

As qualidades certas
destes lugares efémeros,
revelam-se.

Que face do objecto ou parte natural se mostra?

Desde o princípio, a alba,
à sua tarde, a curva constelada
do céu estria-se.

A voz, crescente,
Emerge
da natureza viva.

São da memória os sons, o nascimento.

A própria fala cria
o objecto e separa-o
do silêncio.

(BRANDÃO, 2006, p. 82).

A memória surge através da *physis* de Fiama, apreendida como princípio recriador e poético, não como mimese de um momento passado, ou do próprio mito de Mnemósine, Fiama concria em conformidade com a sua recordação e a imaginação, como no poema “A folha viva”, na seção “Pungente o verde”, de *(Este) rosto*, de 1970:

Mantém-se o ramo vivo
 Da verdura. A folha
 Cai, repõe-se, a copa reverdece,
 O seu volume sobe.
 Nada é efêmero
 Sob o tom da luz. Tudo
 Retoma a folha, tem recorte,
 O seu pecíolo verde ou outra forma.

Cai a folhagem, tinge todo o chão.
 Ou, possuída a terra, ela persiste
 E é perene a queda
 De uma árvore,
 Depois o surto,
 E tudo convergente, se mantém.
 (BRANDÃO, 2006, p.93).

Fiama, num primeiro momento, em *Morfismos*, regride sua linguagem a um estado primal, cria uma gênese da liberdade, questionadora dos paradigmas da tradição pós-socrática dentro da norma culta, rompe os alicerces da sintaxe na construção da frase e, dessa forma, torna o verso e os seus respectivos significantes também emissores plurissignificativos e assim reconstrói em sua poética a perdida visão da natureza humana, inaugura, com esses princípios, a linguagem para a sua poética.

Em “Grafia 3” convergem as relações cronológicas, regidas pelos vários cursos da corrente de ar, em que esta serve de metáfora para as mudanças que ocorrem em cada época na história do homem e na poesia de Fiama.

Tempo
digitado para as direcções do vento

A orgia dos gráficos nos prolonga
nossos cabelos cronometrados
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 16).

O vento da mudança é guiado pelo tempo, índice subjacente de Cronos e da Idade de Ouro, o mundo da essência, o ar em movimento natural e na oralidade primitiva surge em forma de escrita, uma passagem da evolução do homem e da poesia de Fiama, que através daquela busca seus princípios, das pontas dos dedos da poeta, no ato da criação, desponta cada novo momento estético, como lemos na primeira parte de “Grafia 3”. Em “Tema 1”, temos um olhar, como uma visão de mundo, separado da paisagem pela concretude do vidro, que filtra a transparência, não a luz e, talvez por isso, sofre uma morte intermitente, uma ausência de reflexão e refração, o modo de ver de uma tradição que se mantém ou se repete pelas épocas, um fim que é um singular plural, “tuas vidraças com pausas para a morte”:

Nenhuma ave é central

Multiplico
teus límpios meteoros
nas esplanadas
e sono
denso ventre com febre túneis
cidade úbere de flancos intermináveis

Sequer uma ave subterrânea

em teus olhos rectilíneos
tuas vidraças com pausas para a morte
tuas mãos demolidas
teu vasto sexo desvendado de alicerces
(BRANDÃO, 2006, 16).

Fiama coloca temporalmente sua escrita, no que diz respeito à formação de uma gênese de sua linguagem, antes da formação do pensamento Ocidental, que começa a instalar-se com a visão socrática:

(...)
 (...) Estou a definir a infância
 como a infância da filosofia,
 quando os nomes estavam em paz
 com todas as coisas imaginadas.
 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.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, 292-293).

Dessa forma Fiama traz influências da linhagem libertadora de um Mallarmé, mescla com o frescor do idioma no passado com a língua no momento presente, a resgata da asfixia prosaica, insufla uma autossuficiência à sua escrita no plano expressivo, a palavra condensada, uma poética da precisão, da rarefação verbal, em que a língua se refaz dentro da linguagem, como se fosse desde sempre sua própria origem através da expressão, a forma poética de Fiama aniquila o costume linguístico e a poesia se faz substantiva.

O imprevisível é uma força engendradora, fértil e diversificada. Percebemos que Fiama lança seus dados na criação de seu cosmo poético. As possibilidades linguísticas não impedem a feitura rigorosa de seu poema, nem a eclosão desse mundo de linguagem, pelo contrário, o acaso é um princípio na formação do seu cosmos, pois de semelhante maneira a eventualidade interativa entre os elementos da natureza criou a vida, a evolução entre várias eventualidades, continuou em direção ao homem, a inteligência, a língua e a organização da linguagem, dos artefatos e dos bosquejos da escrita, como meios para sua sobrevivência, de mesma forma que, no âmbito primitivo, um objeto pode se despir de um significado para se vestir com outros. Exemplo claro desse aspecto está novamente em “Grafia 1”: “Água significa ave/ (...) as palavras são

densas de sangue/ e despem objetos”, ou seja, para vesti-los com outro significado.

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão provém do universo de suas leituras e escritos. Os clássicos, a literatura universal e contemporânea, junto com os grandes nomes da literatura portuguesa, além da Bíblia. Contudo a sua vivência canaliza a sua imensa bagagem para uma busca crítica do passado em uma época na qual o homem esboçava ainda o sopro das palavras nos traços dos desenhos, para iniciar o seu périplo pela linguagem na construção de seu cosmos, confronta-se, dessa forma, com o discurso do poder, principalmente no âmbito da própria literatura:

(...)
 Toda a literatura está não lida.
 Toda a literatura foi traída.
 E, além de sua natureza sempre nula,
 no futuro mais será perdida.

Também o papel, que hoje
 em belíssimas folhas se folheia,
 entre os dedos humanos,
 será roído um dia.

Outra matéria nova e, por momentos,
 não vã há-de captar as vozes
 dos poetas bardos, de ouvidos
 mais atentos aos sons sonoros.

Assim os meus versos são o meu pó
 na poeira dos livros já delidos.
 (BRANDÃO, 2006, p. 652-655).

Lemos os poemas de Fiama que tratam da própria arte como tema, percebemos que transversalmente ela escreve sobre a realidade, Fiama é telúrica e sabe que nos artefatos antigos, nas gravuras rupestres e em todo tipo de legado de nossos mais remotos antepassados encontrará as respostas para desvendar a versão da realidade feita pelo poder, tornam-se no presente os objetos mágicos dos primevos contos, possuem o poder de revitalizar, deste mesmo modo a primordialidade habita de forma latente as

peças, as telas, os livros e os propósitos da arte, suas completudes transcendem os conceitos da realidade oficializada pela história, os ditames artísticos da tradição e daqueles que transformam em estética os instrumentos do poder, para naturalizá-lo através da arte. No excerto de “Canto da arte breve” vemos que a metalinguagem capta e questiona uma relação da arte com a vida:

(...)
Os bens que entesourei excedem
a Arte que quisesse neles contentar-se.
Ó morte, se a vida é longa e breve
soma-lhe ainda a mudez e a cegueira
e dá tu aos versos a medida inteira.
(...) (BRANDÃO, 2006, p. 584).

Fiama soube evitar com elegância e originalidade a influência, tão comum, de que a poesia é apenas ilusão, seu poema, mais do que um objeto de arte, torna-se de forma progressiva parte da realidade do leitor. Sua poesia não atua de forma sublinear, antes suas entrelinhas despertam, com sua arte das palavras, os arquétipos, reativa a primordialidade, junta aos poucos a razão e o sentimento, harmoniza a ação com o pensamento na leitura, a fragmentação dos versos regenera a bipartição do ser humano, transcende uma mera catarse.

Por isso a imposição de qualquer uniformidade de pensamento, seja estética ou filosófica vinculada a tradição, a poesia de Fiama assimila no plano de significantes, para quebrá-lo na forma do poema e torná-lo em outra matéria-prima, que o fundo reelabora e o pluraliza em outras formas e significados. Devido a esse aspecto transformador e libertador que os poetas possuem através da linguagem, são exilados do poder, seja por Salazar ou Josef Stalin, contudo muito antes, nos primórdios da formação da cultura ocidental, os poetas já haviam sido desterrados da *República* pelo pensamento de Platão.

A poesia de Fiama repele de forma espontânea a tábula rasa do pensamento político imposto ao estético, que busca aplainar a visão poética e mantê-la dentro da arquitetura tradicional do verso, com um fundo platônico sob uma forma aristotélica, a conexão do conteúdo da razão com a formalidade da lógica. Na primeira estância do poema “Parque infantil”, de *Âmago I (nova arte)*, Fiama fala do pensamento racional e sua filosofia, o princípio da influência na tradição, como infância da cultura Ocidental,

As imagens dentro das imagens. O li
mite no interior do pensamento. A filosofia
fora dos contornos. Coisas pensáveis.
Depois a água estígia para elas se afo-
garem na beleza.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 402).

Contrapõe a imagem que se gemina, aquela que se vê e é depois imaginada, como na visão primordial dos homens primitivos, ao pensamento delimitado pela razão. Portanto, a filosofia está fora dos contornos da imagem essencial, pois esta será transformada em conceito, para poder depois ser refletida e/ou subjetivada, em que deixa de ser a imagem real ou a da sua representação para se coisificar em uma acepção de signo. Após, lemos uma ironia, as águas do Estige, rio do inferno grego, o Tártaro, onde os mitos primordiais foram encarcerados, em que a voz poética diz que o ideal do belo da cultura racional e lógica das proporções áureas irá se afogar. A nova cultura será tragada pela antiga, o primeiro verso termina com a primeira sílaba da palavra limite, Fiama quebra o vocábulo e indica apenas pela forma o significado do infinito, vinculado a cultura primordial, o restante da palavra irá iniciar o segundo verso: “(...) O li / mite (...)”.

Reportamo-nos, assim, para uma das quatro provas de Psique, que representa nosso espírito, a mente e nas camadas mais profundas é o inconsciente, que se relaciona

Ainda menor do que como o horizonte se mostra, se faz suficiente, porque esse mundo é o da poesia, ante a ilusão de que o universo corporifica a generosidade e a bondade, que se faz longânime, a concretude maior encarnando os maiores ideais e sentimentos abstratos. Basta quando a poeta é capaz de se exprimir a grandeza pelo ínfimo, os polens da flor que representa o sentimento do poema. Quando o caos para os gregos seria o oposto de Eros, o sentimento universal, o que se desprende da pétala roxa, pois Eros foi uma das forças que engendraram o universo. Eros é uma energia de convergência, que amalgama e une, ou seja, é capaz de regenerar a bipartição em ter o corpo e a alma do homem enquanto o Caos possui o sentido de incisão, fenda, fissura, divisão e separação exatamente como os dogmas da metafísica e partição classificatória em conceitos feita pelas ciências, que se ocultam na aparência de inteireza. Assim se faz em contraposição, o poema de Fiama, sob o seu aspecto de caos subjaz o seu cosmo, pleno de significações e de onde surge a verdadeira forma de conteúdo.

Esse aspecto não é, como muitos pensam, um artifício da razão, antes de uma expressão que procura pelo novo na linguagem, o elo perdido das línguas atuais, talvez pertencente à Idade de Ouro, ou quem sabe de antes de Saturno, destituído pela civilização Dórica e Jônica, tal qual a vemos nos dias de hoje enquanto a anterior perdurou até onde pode atingir seu clímax, no ocaso nos poetas trágicos, apesar disso, subjaz inesperadamente a própria época da razão, nos pontos cegos dessa luz insofismável, ofuscando sua própria fonte e o observador, quando revela, de dentro para fora, as trevas criadas pela própria cultura e ciência, a legítima barbárie das hecatombes sociais. Sobre esse aspecto revelamos um excerto esclarecedor presente na *História da filosofia no século XX*:

Sob influência do pensamento benjaminiano, Adorno percebe que o verdadeiro

problema, nesse ponto, não é mais o fracasso da própria revolução marxista, mas o fracasso da própria civilização e o triunfo da barbárie. (DELACAMPAGNE, 1997, p. 175).

Alain Finkiekraut em seu livro *La défaite de la pensée*, nos revela o estado avançado da penetração da barbárie em nosso mundo:

A barbárie acabou por se apoderar da cultura. À sombra dessa grande palavra, cresce a intolerância ao mesmo tempo que o infantilismo. Quando não é a identidade cultural que fecha o indivíduo na sua pertença e que, sob pena de alta traição, lhe recusa o acesso à dúvida, à ironia, à razão - a tudo o que poderia separá-lo da matriz colectiva, é a indústria do lazer essa criação da idade técnica que reduz as obras do espírito ao estado de pacotilha (ou, como se diz na América, de *entertainment*). E a vida com o pensamento cede lentamente o lugar ao frente-a-frente terrível e irrisório entre o fanático e o sonâmbulo (*zombie*). (FINKIEKRAUT, 1987, p. 183).

E a escuridão dos tempos imemoriais clareia-se com um lume natural e sai de seu estado de animação suspensa, nos fragmentos e artefatos de um mundo primitivo, nos pictogramas e desenhos rupestres e, principalmente, no inconsciente humano essa latência buscada de forma fremente por Fiamma, como ecos que reverberam por milênios dentro de uma caverna primitiva, como expressa em “Memorando estando No delta Do Nilo”, de *Epístolas e memorandos* de 1996, “Toda a Natureza me coube nas pupilas, / mestra de sentimentos e eu discípula.”, que reverbera no seguinte excerto de “Próximo do camponês”, da seção “Índice”, do livro *Era*, de 1974:

(...)

(...) O tempo solar,
ainda à imagem da tradição, conduzira-nos a outro sentimento.
Passara próximo do camponês e do seu dia
e ele acompanhou a minha mitologia.

(...)

(BRANDÃO, 1974, p. 161).

A despersonalização também ocorre na poesia de Fiamma, sendo um dos traços

fundamentais do Modernismo exprime a inviabilidade de um espelhamento entre o poema e o sujeito empírico, aquele cujo conhecimento se adquire por intermédio da experiência sensorial, sendo Baudelaire o fundador desse procedimento, consoante Hugo Friedrich:

Começa com Baudelaire a despersonalização da lírica moderna, a separação do coração e mente. Quem dá vida e voz aos sentimentos não é o homem dotado de razão e coração, e sim o homem dotado de razão e fantasia.
(FRIEDRICH, 1978, p.).

Essa despersonalização conduz a escrita para uma possível liberdade do próprio autor, aquela que Fiana busca no mundo primordial, em que desvincula a palavra do conceito, o poema dos acontecimentos fora dele, que torna viável, por outro lado, acentuar os vínculos com a melodia, mas, de uma música orgânica do próprio poema e com a materialidade da palavra, como em “Canto das imagens”, de *Cantos do canto*:

(...)
Antes, podia hesitar-se entre o modelo
e as sombras de Platão, agora as *flores*
malignas podem reproduzir-se no mundo
nítidas, iguais, supérfluas.
Eu ainda vejo o olhar antigo de Baudelaire
e cada coisa vibra no seu mito,
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 558).

Exatamente como o poema acima demonstra em Fiana esse aspecto não parece desligar-se do seu empirismo, pois não mais “hesita”, quando essa, mesmo antes, já era uma escolha e isso é proposital na sua escrita, não obstante, a procura pela libertação da palavra, para Fiana, acontece por um outro caminho original, de uma forma vertical, desde a camada mais superficial da leitura, relativa ao mundo civilizado, ligado ao consciente humano. Quando mais nos aprofundamos nessa descida, observamos que a

independência da palavra conduz, pelo inconsciente, a um elo com o próprio passado dela em que o alfabeto era um devir nas paredes das cavernas e a música coincidia em parte com a própria língua, antes de ser colhida dos lábios e da natureza pela flauta e a lira nos cantos trágicos. Assim em *Novas visões do passado*, de 1975, temos “Inscrição”:

O século anterior deixara a inscrição na vereda
 que me antecede. A mímica e a lírica
 desses estranhos esboços restaurei-as. Vi os meus actos
 descritos, transactos expandirem-se da pedra.
 Esse granito obceca. Se eu isolara assim o meu decurso
 entre traçado de muros e legibilidade das letras,
 e depois irradiarei de uma experiência, oculta ou não,
 o texto, é duvidoso (...)
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 186).

Em *Fiama* sempre existem múltiplos níveis de leitura, porém são nas mais profundas camadas dos seus poemas que se encontram os sentidos genuínos e naturais, onde o grafite e a sua escrita sofrem a alotropia poética, capaz de cortar as imagens miméticas dos espelhos, a prosaica translucidez dos signos e a sintaxe cristalizada pela tradição verbal, a artificialidade vitrificada pela civilização, como miragens concretas nas cidades e na linguagem cotidiana, onde recupera a pluralidade sentidos para a palavra, o que coincide naturalmente com a busca de um sentido novo, como nesses versos de “Sumário Lírico”, em que a palavra vidro pode refletir outros referenciais transcendentais à sua representação:

(...)
 E não avanço enquanto estiver presa à grua hodierna
 que arranca as palavras do seu molde de coisas,
 quando com os filhos ou amei ou vi a construção civil,
 numa praceta inócua para a minha vida lírica.
 Pois nada equivale ao vidro da vidraça do mundo.
 (..)

que no quadrante do céu, como em ardósia coloca
 a sua letra, desde que soletrei no vidro o mar.
 Tergiverso do campo para a cidade. Meu sonho
 apenas poema, como todos fatal porque me destina.
 Tenho de compilar cidade, guindastes, pomba, olhos
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 704-707).

Analisando “Sumário lírico”, Jorge Fernandes da Silveira identifica o seguinte contexto:

(...) poema que tem tanto a ver com a pessoa da poeta como os poetas “pessoas” que, por um lado, a amamentaram e, por outro, foram por ela dados a lume. 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”. (SILVEIRA, 2006, p. 445).

E somente podemos depreender um sentido que se aproxime do real, quando refratamos à leitura não na superfície dos olhos, ou por simplesmente ler, mas, para muito além das retinas, onde a cognição e o sentimento interajam e refaçam a imagem, ou o inconsciente a desfigure, como na seção “Dizer avis (ave)”, de *(Este) rosto*, do ano de 1970, temos esse excerto de “(Este) rosto”, “Poema sobre três versos de Carlos de Oliveira e uma frase, epistolar, de Egito Gonçalves: “(...) Rosto/ com o vidro, linhas (de veias) reflectindo/ o mundo (vário) (alheio).”, em que a face transcende a reflexão de sua própria imagem ela, numa outra perspectiva, reverbera o mundo, o alheio, ou seja, o coletivo. A primeira pessoa se torna mais que a terceira do plural, ainda melhor, toda a humanidade e Narciso se torna Pã. Vejamos uma refração, num espelhamento pelo avesso, em outro excerto de “Sumário lírico”:

(...)
 Imagens que sempre ficais nestas vidraças,
 emprestai vosso vidro e revérbero à luz
 do farol extinto em outras vidas que antes

narravam que eu era já nascida,
quando vos vi, farol e vos guardei, imagens.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 704-707).

Podemos perceber, por vezes, determinados elementos nominais, raramente marcados pelos enclíticos, porém o que transparece num momento inicial, como o sentido totalizador de uma escassez de sentimento, ou de sua transmissão, implicando talvez uma certa intransitividade, cambia verticalmente do mundo civilizado para um primitivismo, a leitura primeira, não a principal, pelo referencial da norma culta assim identifica, o eu lírico do próprio leitor, alicerçado na tradição, não se vê refletido, narciso não fará a leitura de Orfeu no seu lago bucólico, sem mergulhar nos abismos em busca do verdadeiro sentimento, como nesse fragmento de “Canto de Orfeu”, de *Cantos do canto*:

(...)
Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 587).

Num jogo de *chiaroscuro* nos deparamos, por vezes em Fiama, com as cifras em sua composição linguística, que resiste às primeiras interpretações em sua superfície semântica e no plano expressivo, tornando o código simbólico dessa poética, pelo ângulo da leitura tradicional, pouco decifrável, como, se em vez das letras, as palavras e/ou as interações entre elas, se fizessem, a partir dos significantes do idioma em hieróglifos invertidos no tempo, na contemporaneidade. Essa fase inicial parece perdurar por aproximadamente uma década e meia, atingindo a produção de uma obra cujo nome é sugestivo para o que abordamos, *Era* de 1974, acabando de gestar em sua

visão, o cosmos e a sua linguagem, de onde agora poderiam surgir os outros elementos de seu universo expressivo, como nessa outra parte de “Autor fragmento” da seção “Índice”:

(...)
 Esta é o símbolo da tempestade ou a realidade traduzida
 do diálogo sobre a estrela entre os tópicos.
 Livros lívidos! Palavra *suicídio* entre números dígitos de anos, autor! Ignorando
 como recomeçar o uniforme, o verso e o reverso. Dedicar o livro,
 levanta-se sobre o verídico e desaparece nos precipícios que são os textos,
 as estrelas negras na descrição de Autor.
 (BRANDÃO, 2006, p. 171).

Reverberando, porém, como matriz e essência da sua criação e fecundidade, na obra *Área Branca* de 1978, na seção “Rosas” em uma passagem do poema “Área Branca/ 10”:

(...)
 Como evitar que o fim da página
 se ligue ao cosmos materialmente
 e em vez de tornar-se um tecido
 tranquilo, o poema se desagregue,
 repetindo assim o movimento
 de que nascera e fora contrariado
 pela escrita. (...)
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 289).

E, refletindo vinte e dois anos depois, corroborando esse traço poético dentro da totalidade das obras de Fiana, podemos ler em *Cenas vivas*, do ano de 2000, quando findava um milênio, na seção, cujo nome é extremamente revelador, “As Poéticas” em um excerto do poema “Teoria da realidade, tratando-a por tu”:

(...)
 Tão roucas como a palavra *flosa*,
 as do primeiro dia da tua fala,

dia a dia, quando antes vagias
 tal como as tuas mães, no berço,
 antes do seio, antes do grande Cosmos.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 694).

E, nesse intervalo de tempo, ganha relevo o fragmento de “Meus ecos de Luiza N.J.”, de *Entre os âmagos*, produção poética entre 1983-1987:

Do barro frio, do odor das formas
 e da substância e ideia
 do que moldava, a ceramista pôde
 verter o barro em verbo.
 (BRANDÃO, 2006, p. 456).

Uma poesia que desencadeia uma antropologia poética, o homem primitivo passa a ser o “*antropoético*” em sua existência natural como *Homo sapiens*, porém a palavra homem não poderia surgir no poema com tal a lemos, nesse livro primordial, antes como um evento que lhe dá a origem mais remota, uma etimologia que se torna imaginária, porque pertence a um tempo em que a fantasia e a memória se confundem no inconsciente e transcende a todos os idiomas, contudo se não se faz legível, também por nunca ter sido escrita. Em *Arquétipos do Inconsciente Coletivo* Jung fala da relação dos mitos com o conhecimento e a linguagem do homem primitivo:

O homem primitivo é de uma tal subjetividade que é de admirar-se o fato de não termos relacionado antes os mitos com os acontecimentos anímicos. Seu conhecimento da natureza é essencialmente a linguagem e as vestes externas do processo anímico inconsciente. Mais precisamente pelo fato de esse processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza. (JUNG, 2000, p. 18).

Em sua obra inaugural, *Morfismos*, Fiama busca os lumes primordiais, tão remotos que se fazem como pontos luzes, por isso a claridade é tênue, porém, recortada por relâmpagos de imagens, que cintilam em múltiplas direções, reverberando pelas

retinas adentro, para muito além da (meta)física e da consciência do leitor, sem lhe ofuscar a cognição, vão se transformando numa memória alegórica, depois vão tomando uma forma atual, recomposta dos tempos primitivos, ou reconstruindo o feitio original desse tempo imemorial, ou ainda, lhe desperta o próprio inconsciente coletivo. Fiama faz o sol do passado iluminar os nossos dias, a inteligência dos nossos primeiros ancestrais essa claridade, no entanto, não pode nos atingir com a força de sua época e nas sombras dos poemas de Fiama é a luz que se faz latente, não a escuridão, como se fizesse na cor de seu grafite em sua grafia ou a própria escrita.

O que se faz obscuro para os olhos do leitor é a perda de vínculos com seu primigênio passado, a dormência dos seus instintos, sentidos, percepções e sentimentos genuínos, menos pela distância temporal, do que através do referencial da logicidade do seu pensamento mecanicista, assentado no conforto burguês do século vinte, Judaico-cristão por essência, onde as únicas complexidades pairam na metafísica, onde o indivíduo é cindido pela religião em corpo físico e alma, como nos Órficos e Pitagóricos e a da ciência, da qual apenas participa de um modo diletante e pragmático, pelo que ela traz de benefícios para sua existência, é o sujeito fragmentado por excelência, diferente dos fraturamentos sintáticos de Fiama, aliás estes, buscam exatamente o antídoto. A chama originária de Fiama não pertence ao espectro da racionalidade Ocidental, clareando a visão civilizatória.

Em “A Minha Poesia e referências literárias”, texto manuscrito escrito em 10 de novembro de 1991 e apresentado por ocasião do *Colóquio Fiama Hasse pais Brandão* 29 e 30 de outubro 2010, a própria autora comenta sobre esse traço que seria indelével na sua poesia inicial, antes de começar a se realizar uma progressiva, mas radical, mudança após 1974, não por acaso, o ano da Revolução dos Cravos, marco em que Portugal e a poesia de Fiama começaram a seguir por outras sendas:

Os contemporâneos, na esteira de Mallarmé – o poeta dos caligramas e da fragmentação verbal – ensinaram-me o que designo por ideologias poéticas, que assimilei temporariamente e depois abandonei. (...). Na época das ideologias, digo, a minha poesia sofreu um tempo de rarefação verbal, uma perda da língua. Porém, rapidamente, a força do classicismo das grandes epopeias, do grande lirismo bucólico, aliada à força da tradição anglo-germânica (sem esquecer os grandes poetas americanos) e ao vigor da tradição portuguesa venceram, uma vez mais e de novo, a ideologia passageira do poema construído em si, matéria verbal. Desse diálogo, ou talvez monólogo, isto é, de tudo o que foi escrito e lido por mim, são testemunho permanente e inevitável, os meus poemas. (BRANDÃO, 1991, p. 3).

Na verdade, essa sapiência original, que batiza o nosso segundo nome de espécie, traz um sentido circular e uma densidade esférica à poesia de Fiama, em que uma determinada sílaba e/ou palavra era pronunciada poderia se referir a inúmeras artefatos e coisas, situações e lugares, da mesma forma que os desenhos e pinturas rupestres. E então esse primogênito lume acende aquele latente archote, no obscuro caminho, pelo qual a consciência do sujeito na atualidade, não mais o asfalta com conceitos pré-concebidos, onde a natureza é quase imperscrutável enigmática, caliginosa e abrolham os sonhos, os sentimentos mais intensos, os temores, o engenho, a imaginação e, quem sabe, a existência e o seu termo, nos confins do inconsciente individual com o coletivo, em que quase se pode tocar o solo antigo com os pés do presente; em “Sincronia 2”, de *Morfismos*, encontramos nosso exemplo:

(...)
 O vácuo branco
 nem cavalo espasmo vidro
 o equilátero do tempo
 prenhe
 éguas
 sirenes largas
 retinas
 o alarme dos ponteiros sucessivos
 ancas vértices
 no branco no pleno no espasmo
 no vácuo
 das cores dos sinais
 (BRANDÃO, 2006, p. 20-21).

Precisamente, isso acontece, porque Fiama despe duplamente em direções opostas e antitéticas, as suas palavras: do véu da metafísica e da clareza da ciência. Os objetos e acontecimentos que as concepções da linguagem prosaica não conseguem criar ou fazer nítidos, por não conseguir tornar-lhes um lugar comum, ou mesmo compreender as suas complexidades exatamente porque é uma visão de “olhos retilíneos”, onde não se pode realmente encontrar nada fantástico como uma “ave subterrânea”, o que implica a morte interior, da imaginação. O tropo, no entanto, os gera e os decifra com sua sombra metafórica, por serem aqueles também obscuridades, ou pluraliza tudo aquilo que é capaz de projetar esses mesmos fatos e coisas.

A mitologia se faz genuína em Fiama porque pertence também à realidade, através dela o saber do homem atinge uma relação com (um)a verdade, sem romper com a imaginação e o onírico, não modificando seu caráter essencial de humanidade, porque complementa a sensibilidade e forma uma unidade primordial, por outro lado, jamais poderíamos pressupor uma linguagem veraz, concreta, que não seja mitológica. A mitologia e o nosso saber relacionam-se no momento em que emergem na consciência imagens mitológicas provenientes do inconsciente. *Sobre a relação entre a imagem, o mito e a linguagem Giorgio Agamben²⁸ e Andrea Cavalletti explicam:*

A imagem seria, pois, o resultado da síntese operada na consciência entre conhecimento racional e incognoscível: síntese verificada graças ao diluir-se das características do conhecimento racional e do incognoscível, os quais no limite dessa diluição atingiriam um estado diferente de seus dois estados originários e autênticos. A imagem, por isso, não seria já mais de todo racionalmente conhecida, nem de todo incognoscível, mas pertenceria a um “terceiro estado”, que seria aquele das percepções da consciência.

²⁸ “Cognoscibilidade da imagem” em *Sigma*, n. 7, setembro de 1965 e do primeiro capítulo de “*Germania Segreta*”, Milão: Silva, 1967. Os textos, organizados por Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti, foram publicados pela primeira vez no número 12 da revista *Cultura Tedesca* (Roma: Donzelli), em dezembro de 1999, usada como fonte das traduções aqui publicada.

Uma das proposições mais aceitas afirma que os mitos, em sua conformação primordial, mostram-se sempre como uma realidade, um fato pressuposto como tal ou existente. As pesquisas acerca dos mitos originam-se dessa perspectiva, sem referirem-se aos mitos, propriamente ditos, porém nomeiam como “imagens míticas” e, assim, podemos enxergar a tenuidade de Fiama ao referir-se à mitologia sem torná-la de todo explícita, figurando-a como força da natureza e do espírito humano, que atuam através de sua linguagem, vibrando na frequência dos significantes, operando em sua poderosa invisibilidade, do inconsciente para o consciente.

As imagens mitológicas em Fiama apresentam uma gradativa declinação do significado, ou seja, vão adquirindo uma gradativa insciência em suas apreensões, distanciadas pelo referencial das transformações das conjunturas existenciais humanas, pelas tendências e impulsos da economia e da sociedade. No transcorrer histórico existe para a mitologia momentos de autênticos regozijos, quando era vista como manifestação concreta, desde a época primitiva até o mundo arcaico e pré-moderno, dos aedos com suas líras, da Idade de Ouro, durou até a chegada dos homens de bronze e de ferro, os Jônicos e dóricos, que lhes deram outras versões em conformidade com suas culturas de racionalidade e belicismo, propiciando o surgimento da era de Sócrates.

Na antiguidade da Grécia, a mitologia se apresenta como uma dupla realidade mística e concreta, formando uma unidade em que uma face era o mundo material e a outra o sobrenatural, nesse sentido era possível de concretizar-se através das palavras, ou seja, o mito tinha uma existência a partir de suas narrativas, as palavras traziam a presença do homem a imagem do objeto distante, ao pronunciarem seu nome, numa época em que não havia diferença entre a coisa e a sua representação, e mais mágica se fazia porque podia figurar mais de uma coisa em seus primórdios, desenhar ou articular

uma coisa era duplica-la, desenhar um bisão flechado significava que iria acontecer no futuro, repetir os nomes das coisas que necessitavam para as divindades significava fazê-las presentes, são os rogos que dão origem as esconjuras, coros, preces e rezas, uma palavra dita podia ser um ato divino, assim, da mesma forma, nos atos eivados de simbolismo.

O ser mitológico é fundamental em relação a palavra, esta não era apenas um signo que trazia em si um conceito de uma coisa ou objeto, possuía o poder sobre a vida, morte, de clemência, de ajuda e de dádiva, soprada por aquele que detinha algum poder nas antigas sociedades, possuía a força simbólica de ir mais além de si mesma nos pactos secretos, de negócios, de guerras e de sobrevivências, ou ligadas as crenças, e, mais além, a palavra podia conter um poder preternatural conforme a cultura, divino como qualquer deus, seu simples sopro por alguns lábios tornaram-se ventos de mudanças, porque tomaram a forma invisível, como os deuses, de signos e símbolos poderosos; essa faculdade primordial das palavras Fiama apreendeu e a trouxe para seu mundo poético, que é o da própria palavra, onde essas forças se manifestam com originalidade, no sentido da própria palavra e da imagem.

O mito, por isso, possui uma autêntica feição, os filhos de Prometeu, os seres humanos, lhe conferiam essa dupla cidadania da natureza e do sobrenatural, uma face original tanto em sua mitopoesia, como na cultura, torna-se ainda hoje, portanto, uma presunção em sua mitologia, uma forma latente sob as fórmulas físicas e químicas, no seu culto, da mesma forma que na poesia, enquanto existir a espécie humana.

Os gregos, ganham relevo nesse trabalho junto com os homens primitivos, por formarem o povo que alicerçou a cultura do Ocidente, e a partir de suas crenças primordiais podemos apreender porque o mito influi na criação e manifestação da linguagem humana, suas divindades são os criadores criados pelas suas criaturas, os

homens, e a palavra interage nesse processo, além de intermediar entre o homem e os seres de suas crenças, ela, de certa maneira, ocupa o lugar de Hermes entre as divindades primordiais e os seres humanos, a própria palavra é a mensagem clara ou hermética e, ao mesmo tempo, o arauto que a transporta com as fumaças em seus primitivos ritos, ou, somente, pelo ar nas invocações que se transformaram, depois, na epopeia, uma forma de súplica nos versos iniciais, que o aedo dirige às deidades ou às musas, pedindo as suas graças e venturas na execução de sua obra.

Os seres sobrenaturais, surgidos do sopro humano, transformam-se em narrativas, suas primeiras metamorfoses, e aprimoram as palavras nas bocas dos homens depois nos diversos suportes da escrita, desde as tábuas de argila ao papel, passando pelo pergaminho. Os limiares da linguagem humana, que se confunde com a língua dos mitos, têm os gestos, a dança, a escultura e os desenhos rupestres num extremo e, no outro limite, a razão; o mito, portanto, se faz como o ser na palavra, a entidade no signo, como nos poemas de Fíama o símbolo e o arquétipo encarnam a palavra. A linguagem do mito, em que ele se consubstancia na palavra, da materialidade do significante e do espírito do significado, no decurso da história se fez naquilo que os povos da Grécia adotavam em suas narrações dos acontecimentos mitológicos, Fíama se utiliza desse procedimento quando se faz necessário, manifesta o mito na palavra em sua linguagem, sem precisar nomeá-lo, ou seja, o depreendemos em sua rede de metáforas, pois está contribuindo para uma mitologia individual, através de palavras que formam um idioleto poético, e o mito, nesse contexto, se torna no próprio significante e gera a partir dele os significados primevos de uma nova mitopoese.

Essa linguagem possuía um caráter de realidade, devido ao vínculo fundamental que a ligava ao mito, pois era esse que explicava nos primórdios os fenômenos naturais, determinados acontecimentos, o próprio homem, seu cotidiano e sua existência, e as

palavras em suas narrativas revelavam todo esse conteúdo natural e, ao mesmo tempo, divino. O mito se manifestava no sentido da palavra, ou seja, era a palavra que fazia o mito existir, e ele, por seu lado, originava a linguagem dos homens. Na poesia de Fiama as deidades criam parte de sua expressividade artística, pois quando elas a engendram a criadora é também gerada pela sua criatura, ou seja, a linguagem poética das palavras lhes dá uma vida poética, a mitopoese da escrita de Fiama, uma verdade da arte que se faz no poema, dando continuidade à herança do mito em sua relação com a natureza e o cotidiano humano primordial, e porque naquela subjaz como pano de fundo, e o próprio poema é também uma realidade no mundo, do que se impregna desse artifício, em si mesmo, e como literatura. Inverte-se, assim, a lenda, o sopro demiúrgico que dá forma e vida ao barro: “faça-se”, se condensa na pedra da grafia e transformar o ar em signo na matéria, desenhos nas paredes das cavernas, hieróglifos nas tábuas de argila, ideogramas no papiro, letras no pergaminho e no papel, nem mesmo a razão da ciência e a metafísica judaico-cristã pode transformar o mito em pura fantasia.

O vínculo entre a palavra, na expressão do mito, com o teor mitológico se concretizava como realidade nas míticas imagens, ou insufladas pela própria linguagem. Assim entendemos que esse poder expressivo nunca poderia se traduzir em uma delimitação da verdade mitológica, antes sua consumação como tudo que existe no mundo.

O primeiro engendro consumou-se, o cosmo primordial, com o mundo, surgiu, contudo, ainda delineia-se a sua forma e as outras que gera na concepção da linguagem poética de Fiama, ou seja, através dos significantes, da palavra que se despe do sentido para vestir outros, dos grafismos de uma sintaxe fragmentada, paralela ao bosquejo da escrita dos homens primitivos e a sua comunicação, misto de voz e gestos, quando em sua fala as palavras completavam sinais com os membros e vice-versa, os seus *proto-*

idiomas, que se transformariam em inúmeros protótipos de línguas, assim Fiama torna a sua escrita a metamorfose da fala e dos desenhos rupestres, do que havia espontaneamente de poético neles. O indo-europeu entre outras línguas, torna-se o fenício, o grego e o latim e este o português, onde ocorrerá a nova gênese de Fiama.

A poeta sabe que descende de forma ubíqua da poeira das estrelas, de Portugal e da Europa, na carne e no pensamento e escreve como se ouvisse o mais antigo dos ditados da criação universal na concepção dos mitos, como passasse a limpo, traduzindo em sua poesia essa língua muito anterior a dos anjos escrita com o nanquim da noite primigênia. Fiama olha para o cosmos e enxerga, mais que estrelas, o princípio dos tempos, como vemos em *Homenagem à literatura*, no poema “T. de Pascoaes”:

(...)

Anoto a noite com o mito de que o nocturno
é um idioma. Vi cada árvore dissolver as linhas
de incisão o cume engrandecer a curva
o Regresso às crostas do pó estrelas cristalinas.
(BRANDÃO, 2006, p. 222-223).

Fiama colhe, como estivesse nos rituais noturnos de fecundidade sob a lua, nas línguas dos êxtases, das feiticeiras e bacantes, não das pitonisas apolíneas, aquilo que se revela para o âmago, muito além da audição, as palavras que brotam na dança ou na imobilidade dos olhos entre gestos abruptos e convulsões oníricas, palavras sinestésicas nos cinco sentidos, onde os significados dos vocábulos na frase se tornam insignificantes, mas os significantes soltos, palavras nuas como elas, se vestem da atmosfera, do tecido fluido da natureza e esses fragmentos formam o mosaico de uma insólita sintaxe, pelos lábios delas que, diferentemente das vestais, sempre se embriagaram da vida e desvelaram, mais que os números pitagóricos, sobre a essência humana. Fiama parece ainda querer ir mais longe e atingir uma visão holística,

integrando o micro e o macro, o cosmo às partículas e ambos à poesia, quando a totalidade de significados transcende a mera soma de todos seus significantes:

Vem noite templo dos sons
escondidos entre formas cada vez
mais insignificantes. O som do
relâmpago do insecto. Abismos
verdes que se tornam negros.

Mar de outra água que ondula
sem lugar. Todas as formas são
asas que batem em todo o espaço.
O início do silêncio do tojo.
Eco que se divide em par

tículas. Caos ordenado
por ouvidos que se ine
briam desde o anoitecer.
(BRADÃO, 2006, p. 414).

Após essa origem primeva Fiama Hasse Pais Brandão seguirá em direção à criação de Portugal, sua gênese em *Barcas novas*, numa *mitogenia* entre a terra e o mar, como lemos em “[...] o senso suave / de a profunda / água ser mutável” em “Sesta IV” de *Barcas novas*²⁹.

Fiama, num processo histórico e poético, revela a formação dos mitos essenciais da cultura e do Estado português, da sua épica e lírica, que pertencem também às crônicas históricas, onde, por vezes, se justapõem aqueles da contemporaneidade, tendo por pano de fundo, como em algumas obras de Fiama, a crítica ao imperialismo português de além-mar e o governo de exceção. A contemporaneidade, de então, futuro na Idade Média, é dito de uma forma oblíqua, como a linguagem mitológica e da própria poesia de Fiama, a racionalidade da tradição conquistadora e ditatorial é combatida pela própria linguagem, que revela a monstruosidade sobre as lendas, o humano oculto no mito. As sombras de uma linguagem metafórica é que irão revelar aquelas projetadas pelo esplendor do poder dominador. Depreendemos essa visão em *Barcas novas*, na edição de *Obra breve*, de 2006, no seu poema “Crônicas”:

(...)
Depois na leitura

²⁹ *Barcas Novas* na edição de *Obra Breve*, de 2006.

tanto quanto ao ler
os mortos se aviltam
se debilitam
há uma maneira segura
de utilizar os feitos
para efeito de futura
vida ou sítio
(BRANDÃO, 2006, p. 34-35).

O componente revolucionário típico da modernidade em Fiama Hasse Pais Brandão foi a cisão com os valores unânimes da disciplina e princípios sociais e a composição de outra no lugar do racionalismo como qualidade dos seres humanos, para tornar-se um artifício de mudança das sociedades em que é possível refletir de forma subjetiva sobre si mesmo. A linguagem que estava sob a responsabilidade dos intelectuais e carentes de veridicidade lógica principia, tanto com Newton como Kant, a expurgar-se, conferindo meios muito claros, coordenando-o em volta da disciplina da linguagem científica. O indivíduo torna-se a consciência escopo e base do Iluminismo excluindo os acontecimentos de todos os enigmas. Inaugura a si próprio e torna-se *autorreferencial*, unido à ponderação da ideia de niilismo judaico-cristão.

Fiama não acolhe o ideal do indivíduo lógico, cartesiano, que vem ao mundo desprovido de linhagens que provenham de uma primordialidade em que o racionalismo puro toma todo o espaço do seu âmago, filtrando sua essência latente através da *ratio*. Para a vida nova da renascença em forma de influência em épocas posteriores, como a contemporaneidade, a opinião sobre o exato já ficou no tempo decorrido que perdemos desde o mundo arcaico em que a primeira sapiência definia as coisas pelos mitos, ou pelo amálgama de inteligência e sentimento, razão e sentidos, ou a cada período de tempo em que as teorias científicas mudam ou evoluem. O que é preciso, portanto, na exposição ou transmissão de fatos pode ser apenas conceitualmente temporário e o que se aproxima de uma forma mais aprimorada de acordo com o modelo original parece pertencer aos tempos mais remotos. Nietzsche será o filósofo que pela contramão do pensamento racional do Ocidente irá resgatar esse juízo durante a formação de sua filosofia. Contudo em relação àqueles que refletiam na época do Século das Luzes, o conceito de apuro permanece adiantado. O mundo natural concede para o ser humano saber sempre mais sobre a índole da nossa espécie procurando o ponto culminante dessa

idealização.

Em cotejo com o que digo, o poema “Sócrates”, de *Homenagem à literatura*, de 1976, de profunda elaboração e sensibilidade:

Se o melro for mais imaginário do que a síntese
das suas origens eu cantá-lo-ei de novo. O que silva
e voa, negro,
previsto nos códices juntos à túnica,
aos pés do bardo recordarei a centelha negra traçada.
Linha da pena manuscrita a que recorro na cegueira
quando ignoro de cada coisa o que já sei.
(BRANDÃO, 2006, p. 213)

O pássaro sugere um tropo tanto pela pluma como pelo canto; a cor negra, uma prefiguração da pena que escreve o poema, sugere o próprio canto literário e poético, o nanquim em que se embebe o bico da pena; a tinta negra é o tom de suas plumagens. O primeiro verso especula que, se o melro for mais imaginário que a síntese das suas origens, será novamente cantado; metáfora da poesia pelo seu canto mavioso, a síntese realça o aspecto poético do pássaro, o duplo canto implícito da sua voz: aquele que a sua imagem inspira e o que sai de sua pluma feita em cálamo na mão do poeta. A criatividade da fantasia supera a conjunção de elementos diversos, concretos ou abstratos, mesmo ao fundi-los num todo coerente, provindo como um arquétipo de suas origens, porque é a imaginação da autora que o metamorfoseia em poesia, a sua mitopoesia é transformada numa mitologia particular de Fiama, que, por conseguinte, volta a cantá-lo, ou seja, o transforma em poema.

“Silva” (segundo verso), além do canto agudo, lembra floresta, logo cantar dentro da mata; além disso, silva é um poema em que se permutam decassílabos com hexassílabos, denominação de um tipo de ode do século XVII, na maioria das vezes erudita e engenhosa, uma confluência de textos literários ou científicos sem

organização, nem técnica. E, independentemente da disposição das linhas dos versos, podemos contar cinco decassílabos seguidos em *enjambement*. Então se faz numa contraposição entre a poesia e a síntese da lógica e da razão, pois o poema em si é um tropo e ambos não podem encontrar uma harmonia. É o fundo metafórico resistindo à eclosão de uma forma metafísica.

O melro, que emite seu canto de cor escura, é o poeta “previsto nos códices”, o códex filosófico, “junto à túnica”, que somente poderia pertencer a Platão. É o aedo expulso da urbe, da síntese e das duas origens, a primordial e de Atenas, e que, portanto, jaz aos pés do bardo, que, mesmo degredado, é o verdadeiro sumário que agrega, como valores e unidade, a poesia arcaica e a trágica, pois que não se fragmenta. Imaginário da expulsão do poeta da República platônica, que se poderia reportar à experiência da própria Fiama, acoçada, junto com seu grupo, durante o regime militar, tanto pelos partidários de Salazar como pelos críticos, políticos e literatos de esquerda e, ainda no âmbito cultural português, pela nova geração e pelos antigos zoilos. Assim, a “[I]inha da pena manuscrita a que recorro na cegueira” sugere o poema escrito pelos sentidos simbólicos, da imaginação e dos arquétipos, como das alegorias e metáforas, que não as vemos, porque, por um lado, vêm do inconsciente e, por outro lado, são ignoradas pela voz poética, cega para o já sabido, em busca de novas imagens para sua realidade.

Diluem-se as fronteiras para os modernos. Os seres humanos concebem o significado de seus atos. Não há uma precedente articulação externa. Os sujeitos são senhores dos seus comportamentos. Como resposta à supremacia tradicional e científica do racionalismo independente, se instituíram dois rumos de reflexão: a que derivava do neokantismo e provoca uma ruptura com seu modelo, ou seja, de Nietzsche, sugerindo o estilo da inversão de artifício com a proscrição do racionalismo. Neste sentido nos deparamos com a filosofia da dúvida, que desconfia da fé da razão sistemática e remata

num indeferimento atroz e integral do racionalismo contemporâneo, tanto em Heidegger como em Derrida. Marx explica e propõe uma saída como resistência à práxis da pura racionalidade cabal, aparelhada e metafísica, sugerindo novos paradigmas de uma racionalidade analítica, alimentada também pelos que darão prosseguimento ao seu pensamento -- Gramsci, além de pensadores como Adorno, Arendt, Habermas, Laclau e Touraine, alguns deles da Escola de Frankfurt.

Num modernismo tardio, podemos dizer que é o individual da expressão, não mais como antes, que se faz na superioridade e hoje promulga a autoritarismo. O que surge como original é alguma coisa muito remota. O discurso perde o seu argumento de racionalidade e isto se traduz por meio do predomínio da pura matéria-prima da literatura: a palavra. O vocábulo vácuo registra a suspensão do pensamento inerte, inação de raciocínio que busca propositalmente a extinção, sem questionar, porque não saberia compreender, nossa existência nesse planeta, mas apontando na direção de uma metafísica requentada com toda fé, como possível resposta para nossas agonias e dúvidas. Agem ao modo dos pastores luteranos e anglicanos das sociedades onde o Capitalismo foi criado. À semelhança de um deus do lucro, os homens passam a ser mercadorias divinas, ainda que mortais e produtores de outras com mais-valia para aqueles homens de outros púlpitos nos plenários das câmaras políticas. Porém, a volta dessa cultura transcendental une novamente os criadores do Capitalismo com a sua vertente atual, o Neoliberalismo; nascem da mesma mentalidade econômica e religiosa, se o Capitalismo devora tudo, sua outra metade mostra a esperança dos céus cristãos, numa versão luterana traduzida para todos os tipos de cristãos ou de outras religiões. Essa pregação, na verdade, oculta a brutalidade político-econômica da sociedade excluindo a base da pirâmide social dos benefícios básicos.

Temos na obra de Fiama uma linguagem que gera seu próprio mundo e domínio,

pois espelha as condições que ela mesma instituiu para sua poética, criando contraposições e temas urdidos em obras diversas e dentro das mesmas para a multiplicidade dos seres e objetos. Essa grafia dos espelhos reflete-se numa reverberação temática em superfícies inteiras ou em pedaços dela, criando seu universo poético com aspectos diversos de sua linguagem.

No poema “Lince”, em *Ámago I (nova arte)*, de 1985, o espelho não refletiria a imagem real numa mimese, suas mutações, contudo, reproduziram dessa mesma realidade pela imaginação, o processo da *physis*, que, ao engendrar seus princípios de criação, já está gerando seu próprio mundo; mundo que refrata a realidade e tudo reflete de forma metafórica, para que assim consiga captar uma imagem que transcenda aquela do espelho, a mera cópia; mundo que seja da interioridade e não a aparência, com a mesma profundidade que o poema cria suas imagens no seu interior, pois o que ofusca é apenas a beleza do próprio vulto no espelho, o narcisismo, um eu que reflete somente a si mesmo, nada do mundo ou da imaginação participa dele e é isso que nos atira no próprio abismo do cume de nosso ego:

(...)

Um espelho para reproduzir as
mutações da vida. Apreender um desenho
mais profundo do que o do prateado
do vulto. O que os fulmina é
o belo como a última queda depois
de um salto livre entre as montanhas.
(BRANDÃO, 2006, p. 394-395)

Em sua cosmovisão, Fiama faz apreciações, julgamentos e críticas sobre o que existe a partir do que catalisa sua poesia, tornando evidente a sua realidade, travestindo as coisas com a sua particular veridicidade e singularidade, com isso, coloca em cheque a argumentação dos entes, ou seja, a elaboração de juízos dedutivos fundamentados formalmente, que não poderiam se dar através da ilação e, então, percebemos o

monólogo de Fiama Hasse Pais Brandão enquanto ser humano, que, somente depois, o recria em sua poesia.

(...)
 Depois das três palavras, deixaste-
 -me falar comigo e eu, cansada,
 palavra após palavra, ouvi um poeta,
 mais dado à realidade,
 a ti, ó realidade! Este era em si,
 sem nunca saber do de Estugarda.
 (...)
 Realidade, tu tens o teu princípio,
 estendes-te, avolumas estás,
 mas não recuas, nem que os poetas
 te chamem à sua língua antiga.
 (BRANDÃO, 2006, p. 694-700)

Em “Modo histórico da cidra”, na seção “A era” de Era, 1974, a poesia tenta recriar as coisas que evoca em si mesma, porém, o faz num simulacro apenas contíguo, sem atingir jamais à originalidade irreproduzível das criaturas então, a própria poesia torna-se em tudo quanto existe, uma versão pela visão do poeta e traz do objeto concreto uma recordação:

(...) A emoção de ser
 corpo (um fruto) decomposto que hoje
 recrio ou lego: a minha existência
 (entre os iberos) urge.
 (BRANDÃO, 2006, p. 144)

A memória das coisas nos poemas de Fiama Hasse Pais Brandão provém de uma realidade que transcende o próprio real concreto em que se situa; o real “erra” e a realidade da poesia abarca os seus universos poéticos de eleição na harmonização (no concerto íntimo) dos extremos tensos entre a realidade poética e o real extralinguístico. Como lemos em excertos desse revelador poema, “Teoria da realidade, tratando-a por tu”, extraído exatamente do capítulo “Poéticas” do livro do ano 2000, virada de milênio,

Cenas vivas:

Ouves cantar a flosa e erras,
 não é ela era o mar antes criado,
 era a galáxia, o teu cérebro, aquela
 que já ouviste ao aprenderes a fala.
 (...)
 E os meus olhos mostraram também
 ao mar as lágrimas com o *a* de sal.
 E o inteiro ouvido engendrou
 a máxima palavra Portugal,
 tu, realidade, meu poeta.
 (...)
 Tu, realidade, és nome de ti
 e do que os poetas fundam,
 depois de terem a fala perfeita.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 694)

Numa errância de imagens, seus sentidos apuram a dualidade entre as palavras e as coisas; são esses os fundamentos de sua cosmogênese. Ouçamos os versos de *Cantos do canto*, “Canto dos insectos”:

Podia cantar as aves, mas os insectos
 são um misto de aves, de astros e de átomos
 que giram em órbita como as imagens de atlas
 do Universo ou esquissos de átomos.
 As aves são as almas regressadas
 ou que vêm da matéria para nós.
 (BRANDÃO, 2006, p. 555)

Fiama é uma virtuose da palavra, modelar desde 61 até os dias atuais, pelo istmo original que criou, a passagem que interliga a cognição dos signos às coisas do outro lado do universo extralinguístico da poesia em conjunto com a aptidão dos seres da realidade, da concretude mundana, impregnando de forma gradual sua poesia na evolução de seu cosmos, como, na devida ordem, lemos as partes de “Vai para diante da minha face, ao fundo”, de *Área branca*, e no final de “Catálogo botânico da primavera”,

de *Cenas vivas*:

(...)

Vai para diante da minha face, ao fundo.
Vem dos recantos, onde já não é a silhueta volúvel
enovelada pelo vento, à janela. Com lentidão
arrasta a forma táctil até à passagem do poema.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 329)

(...)

— Melro audaz, que te aproximas mais
de mim, ou do que eu fui e agora sou,
não vejas que eu represento o Tempo.
A tua colheita de grãos e de larvas
seja o teu mais subtil pensamento!

E, afinal entraste no meu espaço,
num intervalo entre o concreto e o abstracto.

(BRANDÃO, 2006, p. 679-684)

Percebemos uma gnose na poética de Fiama, não apenas estética, uma filosofia do conhecimento, moral, ao questionar as tradições e o poder e, ainda, teológica, ao desenvolver sua cosmogênese dentro de sua cosmurgia³⁰ da linguagem; uma mitopoesse que se confronta com o racionalismo cientificista, da lógica cotidiana e com a metafísica das religiões oficiais. O poema “Tábua de comparações” nos ensina sobre o saber de Fiama em sua relação com a própria palavra poética, porém, pela luz do conhecimento canônico:

(...)

Se tudo é cognoscível a quem está no reino
do conhecimento com as beatas palavras (felizes)
geradas no horizonte, a tarde esplêndida
acende como uma tocha a madrugada. Este silêncio
místico prepara a tábua rasa das comparações.

(BRANDÃO, 2006, p. 212)

³⁰ Especificamente é criação do cosmos, do mundo.

Apesar disso, Fiana vai mais longe, a verdadeira sapiência da poesia é a que começa a surgir da própria matéria-prima da Literatura, o vocábulo, a estrutura sintática da frase, completa ou fragmentada, a entonação melódica dela, porém, se consuma em seu silêncio, ainda que seja inerente às palavras. Fiana transforma esse silêncio, de forma extraordinária, no clamor e nas vozes dos seus seres feitos de signos, na sua própria linguagem. Em “Analogia silenciosa” escutamos sua voz silente falar do próprio silêncio:

Emocionava-me a analogia silenciosa
do tumulto do comboio
e do cortejo das nuvens. Via-os
e ouvia-os segundo o princípio de identidade
entre a natureza superior e inferior. Imagino
a passagem monocórdica e invisível dos ventos
que desfazem, uivam e arrastam.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 491)

A (cons)ciência sobre a poesia também é sensível e transcende o vernáculo, a transparência do vocábulo, não tangível, íntegro e mesmo que assim se faça dentro de um poema e/ou de uma obra corre o risco, como as coisas do mundo concreto, de se impregnar de uma nódoa de lama, com escreveu Manuel Bandeira em “Nova poética”:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
aí um sujeito,
Saí um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada e na primeira
esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida
O poema deve ser como a nódoa no brim
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
(...)
(BANDEIRA, 1990, p. 287)

Em Fiama vemos (lemos) a nódoa no brim de Manuel Bandeira salpicar a sua consciência poética, essa marca suja que é, ao mesmo tempo, vestígio, rastro e traço que contamina com a vida sua poesia, um gérmen do cosmos da linguagem sideral, telúrica e mítica de Fiama. Isto posto, vislumbramos que, pelo contraste, essa diafaneidade é somente o sinal da comprovação da palavra em sua realidade contida no mundo concreto, que também a abrange, como dois universos que se envolvem sem que se tornem um só mundo.

(...)

É este o sinal da separação entre quem possui o domínio e aquele que é dominado pela artificialidade de produzir e que não sente a distância atroz que o separa do dia a dia, isto que eu transformo na minha consciência, com critério em poema.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 288-289)

Percebemos na poesia de Fiama o eco das palavras de Paul Celan, no poema

“Dos nomes”, de *Fábulas*:

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, p. 715)

O conhecimento da literatura não é a vernaculidade da palavra, o vocábulo castiço, límpido. Podemos supor que um vocábulo possa ser puro como algumas coisas da humanidade, porém, nunca estará salvo das impurezas do mundo, além disso, nelas é que verdadeiramente irá adquirir uma clareza, uma pureza que é, acima de tudo, o seu próprio indício. Recordamos, nesse sentido, o relacionamento conflituoso entre o filósofo alemão Heidegger e um dos maiores poetas do século XX, Paul Celan. Celan

discorria a respeito da limpidez da palavra poética. De forma inusitada “limpidez”, um adjetivo, foi usado por Heidegger em seus derradeiros escritos, em que o filósofo alemão utilizou a palavra francesa “*limpidité*” e, a respeito disso, Celan disse: «Ao invés daqueles a quem a sua maneira de falar ofusca, incomoda (referência ao «jargão da veracidade» de Adorno), vejo em Heidegger aquele que devolveu à língua a sua limpidez»³¹. Compreendemos essa visão através de outro pensamento de Paul Celan:

Pretendo libertar-me das palavras como simples signos qualificativos (Bezeichnungen). Gostaria de voltar a escutar nas palavras a nomeação das coisas. O signo qualificativo isola o objeto representado, enquanto que, no nomear, a própria coisa começa a falar-nos como coisa de cada vez singular na sua relação com o mundo³²

O universo dos signos poéticos é uma menção ao mundo extralinguístico, esse dado, contudo, na literatura, torna-se um portal, no istmo entre as palavras e o que elas representam no interior das coisas, únicas e transfiguradas no tempo da propriedade do seu próprio nome. Através dos signos poéticos, portanto, regressamos enquanto leitores à realidade de uma outra perspectiva:

(...)
*A que floresce com o vulto da primavera
há-de deteriorar-se na penumbra
que vai ruir. Terá a vida própria
de um conceito. A porta que dá para o caos.
Enquanto vivo gozo a aparência
de cachos de glicínias roxas
enroscadas nas colunas sem matéria.*
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 324)

³¹ Frase citada por Clemens von Podewils, Nominations. Ce que m’a confié Paul Celan, Po&sie, n° 93, p.103.

³² *Id., ibid.*, p. 118.

A poesia de Fiama, ainda que na ambiguidade, não guia para um espaço sem sentido. Ao criar seu cosmos, ela nos contorna o real, numa forma de revê-lo através de sua arte. Esse novo sentido de visão orientado pela palavra poética aproxima o que parece distante, visto que o universo poético sinaliza os pontos paralelos entre ele e a sua circunstância. Leiam-se, como exemplo, versos do poema “A imprecisão das coisas”, de *Era*, 1974:

Tomai as linhas que nos mostram
a imprecisão das coisas; em botticelli
a que revela que a primeira então flutuava
por detrás do rosto equidistante
do pólo do outono. Ou do sopro das estações
de vivaldi, para cegos, o amador e as coisas.
Nos versos instrumentais de gôngora tomai,
da cítara do século e ouro, a flutuação no limiar
da percepção. Talvez em poesia o ponto de ruptura
seja tanto mais determinável quanto menor o registo
de afastamento. Ó imagem apelativa: quem vê,
Senhora, claro e *manifesto* o lindo *ser*
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 168-169)

A “imprecisão das coisas” está nas várias referências a artistas, criando um discurso progressivo que se condensa nas diferentes artes que se expõem: pintura, música e poesia. Tanto Botticelli (renascentista), Vivaldi (barroco) e Gôngora (barroco) possuem obras que mimetizam a “coisa” que o poema não nomeia, mas sabemos ser o que ao trio concerta em três tempos: a Primavera. No poema seus nomes são escritos com iniciais minúsculas, pois a importância se dá às suas obras. Note-se que a tríade é formada por artistas latinos do Renascimento e do Barroco: italianos, os dois primeiros, e o terceiro, espanhol, em que a natureza é o grande assunto.

Sandro Botticelli pintou *A primavera*, também conhecido como *Alegoria da primavera*. Vivaldi, compositor italiano, compôs *Le quattro stagioni*, em nossa língua, *As quatro estações*, uma delas a primavera. Gôngora escreveu *Soledades*, um poema

que desejava composto em silvas, heptassílabos e endecassílabos alternados, formado em quatro partes, uma alegorização em que para cada idade da vida humana corresponderia uma estação do ano. As partes seriam intituladas *Soledad de los campos*, *Soledad de las riberas*, *Soledad de las selvas* e *Soledad del yermo*. Contudo, Góngora somente criou a dedicatória ao Duque de Béjar, junto com a primeira, sem consumir a segunda, uma incompletude, um tipo de imprecisão.

O quadro de Botticelli foi baseado no poeta Ovídio sobre a Idade da Primavera, em *Metamorfoses*, e a ambiguidade da pintura provocou discussões. Grande parte dos estudiosos afirma que ela representa figuras mitológicas num jardim, uma alegoria à fecundidade da Primavera; outros afirmam tratar-se do ideal de amor neoplatônico. Fiama, ao discorrer sobre essa tripla ambiguidade, vai desenvolvendo a unidade do seu próprio poema. “(...) [A] primavera então flutuava / por detrás do rosto equidistante / do pólo do outono (...).” A imagem que flutua por detrás do rosto, como se este fosse a própria face da poesia que a oculta, diz que o outono está entre o verão e o inverno e, numa relação de equidistância, a primavera antecede o primeiro e se segue ao segundo. Quer dizer mais, contudo: o outono é a estação temperada entre o calor e o frio, ambígua por temperatura e por natureza; a primavera, porém, é uma, a estação das flores e dos amores, fonte de inspiração para os pintores, compositores e poetas, esses artistas em busca do terceiro tempo, isto é, o mundo e as representações do mundo através das idades.

No poema “Hipótese da morte de um irmão de António Ferreira”, em *Novas visões do passado*, de 1975, percebemos a definição do uso da imaginação pelas próprias imagens do poema, que criam um mundo, à parte da realidade, para o leitor habitar, porém, como uma dimensão paralela ao mundo concreto. E fica mais claro quando se trata da própria metalinguagem, quando a hipótese em si é uma imaginação,

uma proposição que se admite, independentemente do fato de ser verdadeira ou falsa, como um princípio a partir do qual se pode deduzir um determinado conjunto de consequências. Essa imaginação conjecturada representa pela metalinguagem esse “irmão morto” talvez pela ação de um ato contrarrevolucionário e/ou morto por ser bipartido pela racionalidade, a ausência de essência de sua primordialidade, como de maneira oposta Fiama “mata” a tradição e a racionalidade numa revolução da forma no poema.

Desfaz-se a linha divisória entre duas tonalidades
de cinzento. Exigi diferenças minuciosas. Elogio a nebulosidade
e o nácar. Não pude regressar a outros vocábulos.
Diversas faixas de nuvens me fazem verificar a diversidade
das minhas emoções. Aqui e além, quando a imaginação
imprime ao verso uma rapidez inignorável
está a ser percorrido o poema, dispondo-se as figuras,
panorama das palavras, no campo da visão.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 190)

A unidade surge da imaginação, a linha que separava a fragmentação entre o corpo e o espírito dilui-se no poema, essa tonalidade da massa cinzenta, ao mesmo tempo da racionalidade e da imaginação, por isso imprimem-se as diferenças minuciosas entre o ato da imaginação e o fato da realidade que vão criando a linguagem. A imaginação exige as suas próprias palavras, aquelas que na linguagem prosaica possam se vestir com outras significações, em que os conceitos fixados pela realidade e a língua possam ser rompidos. O *elogio à nebulosidade e ao nácar* diz respeito a esse obscurecimento que vemos no poema em sua imaginativa suposição, como dentro da escuridão da concha recoberta interiormente pela madrepérola vê-se o nácar: é nele que encontramos uma luz na escuridão, o brilho da pérola, que representa, em elipse, uma verdade possível para a morte e a própria realização do poema.

É uma herança da cultura literária o mundo como refúgio e abrigo. Os bucólicos buscavam a simplicidade na natureza campestre; os românticos, a evasão das florestas sombrias; no modernismo, esse universo foi um aprendizado complexo e turbulento, a contenda contra o automatismo da modernidade, que modernos e contemporâneos tentam suplantar, às vezes tendo nele mesmo o antídoto, quando em plena selva urbana de concreto, dá-se valor ao livre comércio na troca de palavras. Em *Cenas vivas*, um belo exemplo:

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, p. 617)

“Bestiário”, seção incluída em *Barcas novas*, de 1967, em *Obra breve*, de 2006, como o próprio nome designa, é literariamente uma reunião de textos, na maioria das vezes em versos, narrativas alegóricas e morais sobre animais fabulosos e reais das florestas, onde subjazem seus outros sentidos, como beluário, indivíduo que combatia com feras no circo da antiga Roma; além da ideia das feras predadoras e dos próprios caçadores, que nos remetem ao primitivo; metáfora latente da época, de então, da barbárie da Guerra Colonial e do governo de exceção. Destacamos o início do poema “Raposo”:

Há quem vivo se faça de morto
para caçar

Mas caça que faça um morto
qual será?
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 45)

representada por ele, abrigo que a poesia encontra no mundo porque ela também se tornou, ao longo de toda nossa história de existência e literária, a sua égide e mesmo o seu exílio, quando, por exemplo, a própria narrativa histórica se fazia numa versão diferente da realidade e a fantasia dos signos poéticos era o que, paradoxalmente, lhe devolvia o real. É o que torna a arte também em vida psicossomática, como através da natureza, contaminando a escrita poética e vice-versa, nas leituras do poema “Arte-vida” e “Canto da chávena de chá”:

<p>Daquelas árvores estavam a cair hoje as palavras fugazes e é assim figurado como frutos que eu acolho o passado. (...) (BRANDÃO, 2006, p. 423)</p>	<p>(...) 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. Como se eu merecesse esta paisagem a Natureza dá-me o que lhe dei. (...) (BRANDÃO, 2006, p. 572)</p>
--	--

Fiama retém algo da realidade, procura o mundo mesmo em “eras” de exceção, não existe uma evasão, apenas o abrigo da linha do verso onde refaz esse real, como Paul Celan o faz sob as sequelas da Segunda Guerra para versar sobre o holocausto. Esse resguardo existe, porém em ruínas, não pode ser o alicerce cabal, mas, um exílio em forma de memória na palavra poética, o único modo de trazer o mundo em si. Vemos, então, a poesia de Celan mergulhar no silêncio como a língua dos mortos, que se tornam ventríloquos de sua poesia, restaurando um mundo dessa forma. Fiamo, durante o Estado Novo, ressuscita as línguas mortas traduzidas em seu idioma poético e através dos seus signos a fala dos homens remotos volve à vida e, se não pode devolver-lhes o sopro divino, recupera o hálito, a expiração significativa. Se Paul Celan devolve a fala aos mortos com seu dialeto de silêncio, em Fiamo podemos ouvir/ler os primitivos e os arcaicos, ela devolve aos mortos à língua, os retira do silêncio à maneira de Celan.

A oralidade primitiva intuída em significantes, morfemas e palavras, além daquela latente na etimologia da língua e em certos aspectos de sua linguagem, dos poetas arcaicos, que sumiram também das ágoras expulsos de Atenas, como Fiama das praças e academias, exilando-se por livre escolha na palavra, refugiando-se para além da linha do verso, porque a camada profunda da escrita pode falar também dos mortos, sejam línguas ou pessoas, através de uma poesia nova que os torna redivivos na forma de signos:

(...)
 (...) Assim não permanecem, não germinam
 antes de palavras — sendo a abelha (o nome apis)
 que as fecunda: disse-se o léxico óvulo a semente
 a terra (a terra) os séculos as línguas mortas estas
 novas palavras. (...)
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 111)

Fiama fragmentará, além da língua, o idioma da arte da palavra, como um singular dialeto poético em relação ao mundo concreto, porém, é o vernáculo de seu cosmos da linguagem, assim como aquele primitivo falar e desenhar e a escrita arcaica, que ela restaura num outro processo de rever esse passado e que aos poucos vai regenerando no poema simultaneamente a linha do verso. Lemos a respeito, quando entrevemos reflexos dos poetas da antiga Grécia em outros da atualidade, como Herberto Helder e Paul Celan. A fragmentação é antes um restauro do mundo com seus pedaços perdidos e/ou recriados, onde os cantos melódiosos ao som da lira se tornam canções de silêncio, porque esse é o modo de devolver a voz a seus mortos, numa gráfica melodia de imagens, ao modo do poema “Autor fragmento”:

Da metáfora e veracidade do chão recolho a *poesia toda*; Herberto ou autor, no túnel do universo pensa no exemplar bilingue de celan ou na vontade

de morrer sensivelmente sem a escrita, no esmalte. Este é a figura de estilística da mesa ou do ciclo, de lamentos, na corola negra.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 171)

A autora portuguesa demole, mais que tudo, as tradições da língua, falada por outro tipo de mortos, para reconstruir Babel dentro da palavra, no istmo entre a fala e o silêncio, figurado no que se faz silente em seu texto poético. E essa partição pode se dar formalmente na sintaxe da linha do verso, como no redimensionamento do fundo inerente a todos os cânones poéticos, que resguardam os dogmas e códices literários e da mentalidade e do comportamento das sociedades de cada época.

Para ilustrar o que vimos expondo de maneira progressiva com os versos de Fiama, sublinhamos um poema de *Morfismos, Poesia 61: "Tema 3"*, poema em que o primitivismo rupestre desvela-se como um coro imagético de estalactites, convocando à distância a poesia arcaica grega, no tempo em que a canção ainda era um puro estado de forma natural, na acústica das cavernas, ou nos símbolos nas paredes rupestres, o coro que provavelmente é uma herança primitiva dos antigos rituais:

Cadáveres
sem língua de bronze
metal um cadáver metal
construído em água

Os alimentos dos mortos
são água e bronze
de com uma lápide de presença incerta

Assim como muros transparentes
para limitar as estações
quatro estações transpostas de todas as vezes
que se anuncia um coro na sala de estalactites
Cadáveres iguais a um ano bissexto
no turismo branco das águas e meses

Digo que os alimentos

são água e o bronze

De bronze e com uma lápide de presença incerta.
(BRANDÃO, 2006, p. 17-18)

“Da metáfora e veracidade do chão”, recolhe-se, talvez de maneira abrupta, o tempo obscuro dos anos 60 de chumbo: a escuridão que envolvia a todos antes da Revolução dos Cravos entre os gritos e o silêncio dos que morreram na ditadura, guerra colonial e nos porões, quando a palavra bronze ressoa, como um sino, de forma sinestésica pela imagem, nas palavras arma escudo, urna funerária, medalha e moeda, que no passado foram feitas com esse metal e nos remetem aos militares; assim como cadáveres e água, aos corpos atirados ao mar, ou feridos pelos artefatos elaborados com esse metal plural em sua alquimia de sentidos e metalúrgica, que nos recorda também a Era do Bronze, após o neolítico, evocando a barbárie da tirania militar em Portugal.

Assim, dessa mesma forma, o termo muro parece dizer do cerceamento político e artístico, além do estado de sítio das quatro estações, ou seja, de forma ininterrupta. A palavra bissexta, que se reporta a 29 de fevereiro, o dia que é somado ao ano solar de 365 dias, de quatro em quatro anos, à exceção aqueles que coincidam com um número múltiplo de 100, que por acaso não se faça da mesma forma num múltiplo de 400. E, exatamente em 29 de fevereiro de 1931, houve uma convulsão social de grandes proporções, quando grupos comunistas e anarcossindicalistas convocaram uma “jornada internacional contra o desemprego” e a fome em Lisboa em contraposição ao “imposto dos 2 %” do Fundo de Desemprego. A rebelião, contudo, foi debelada de forma violenta.

Às quatro estações também nos remetem “As Eras do Homem”, cinco no total: ouro, prata, bronze, heróis, ferro, criada por Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias*, quando os humanos, após sua criação, teriam atravessado cinco estações ou idades, cada

época com um tipo de pessoa à sua semelhança. Muito depois, Ovídio, aedo latino, por intermédio dessa periodização escreve *Metamorfoses*, retirando a "Idade dos Heróis", porém, eixando quatro estações, como no poema de Fíama.

E exatamente, na Era do Bronze, Júpiter teria engendrado o terceiro tipo de ser humano, duplamente mortal, agora efêmero e capaz de aniquilar seus semelhantes. Homens diferentes daqueles das épocas de ouro e de prata. A raça de bronze era selvagem e extremamente vigorosa, possuía instrumentos de combate feitos do metal, o que provocou o seu autoexterminio e, como castigo de Júpiter por esse holocausto entre semelhantes, foi aprisionada no Hades, o reino das sombras. A Idade do Bronze lembra, portanto, à época do governo autoritário combatendo sua própria gente em Portugal e na África na Guerra Colonial. A Idade de Bronze enclausura todas as outras anteriores e as vindouras, o mundo pouco mudou desde então.

No poema "Como a história geológica da terra", de *Cenas vivas*, Fíama representa essas quatro eras e os seres humanos de cada uma delas, através das partes de um só dia e na figura dos pássaros:

Como a história geológica da Terra,
a história dos pássaros no meu jardim
é a dos lugares que se uniam ao Tempo.
Primeiro, na manhã translúcida, nos fundos
dos canteiros, na erva, sob as copas,
cantavam os melros o hino
de finos assobios e de soluços.
Depois, no torpor da luz plena,
os pardais, de haste em haste,
redobravam em coro um canto grave.
Os periquitos, pelo descer da tarde,
rejubilavam, num trilo entrecortado
por gemidos. No crepúsculo enfim,
as andorinhas, negras, doridas,
gritavam o desespero de cada dia.
(BRANDÃO), 2006, 619)

Fíama escreve pelo registro das quatro estações em conformidade com as das

Metamorfoses de Ovídio; não atribui uma fase do dia aos Heróis, o que não deixa de ser sugestivo, já que eram semideuses, descendentes do poder mais alto, um tropo da tirania da época. Certas representações no poema surgem através dos pássaros e seus tipos de canto, sugerindo, metaforicamente, o trabalho dos poetas e, por conseguinte, “meu jardim” poderia significar a obra poética da autora, o *habitat* alegórico dos poemas em forma de imagens de aves e cantos. Assim a história geológica da terra serve de alicerce duplo para a narrativa mítica e histórica.

A Idade de Ouro diz respeito ao reinado de Cronos, a fartura em todos os sentidos, já que os seres humanos não envelheciam, a morte era tranquila. Termina, todavia, quando Prometeu ensina o segredo do fogo aos homens. De maneira oblíqua, diria respeito à ação de intelectuais e revolucionários contra a alienação, numa época ainda democrática, anterior às próximas ditaduras. A implantação de um regime no qual os direitos civis são cerceados crava-se no bronze, Idade em que os seres humanos perdem as graças que possuíam nas idades pregressas.

O episódio mitológico da Caixa de Pandora como instrumento da punição de Zeus contra os humanos, após Prometeu ter-lhes dado o fogo sagrado roubado do Olimpo, reaviva a metáfora do poder marcial e das altas esferas oligárquicas, de onde emanam todos os males, a perda da liberdade, o acossamento político e social da tirania. No poema, Fíama refere-se à manhã, início do dia, ou seja, a hora saturnina e o pássaro é o melro, cujo canto mavioso é um “hino”, que, na forma literária, é um poema ou cântico para louvar as divindades ou heróis; é também um canto lírico exprimindo alegria, regozijo ao celebrar a vida, celebrando as primeiras idades míticas de fartura, dádivas e venturas. E exprime, de forma oblíqua, a liberdade de expressão em seu sentido mais nobre: um direito de todos os sujeitos trabalhadores.

Na Idade da Prata, de acordo com Hesíodo, a primavera e a juventude, eternas,

resumem-se num período, o homem passa a sentir frio e calor, tem de construir a sua casa e cultivar a terra, afasta-se dos deuses, dos poetas e das suas tradições. No poema, é a hora “[d]epois, no torpor da luz plena”. É o meio-dia. Como se bipartido em corpo e alma expostos, desvalido de valores éticos e morais, mudado em idade e identidade, é assistido por aves prosaicas, urbanas, pardais em coro grave, como se em desconcerto com o canto coral dos poetas arcaicos, desafiando os novos deuses e súditos dóricos, que, por intermédio de seus filósofos, os expulsariam da grande *polis*, Atenas.

Em nossa interpretação, essa fase do dia no poema seria aquela em que os homens ainda recebiam alguns benefícios das deidades celestes e primordiais. No contexto histórico, corresponderia ao conservadorismo e à força bélica que se apodera de Portugal. Era, em que os aedos e intelectuais, do primeiro modernismo, com poéticas e manifestos contradiziam os discursos da ditadura. Os pardais, já não são pássaros canoros, pipilam. Em suma: uma mudança radical entre o canto divinatório e o humano. Não mais, Musa, os aedos fabulosos, Orfeu e Anfião; agora, mortais, Safo e Alceu. E, na casa poética portuguesa, assenta-se a crise da poesia metafísica.

No poema das horas, os periquitos cantores da tardinha são como poetas transfigurados; da família dos papagaios, imitadores da voz humana, seus trilos exprimem-se em notas alternadas, que se assemelham aos arpejos das cordas sonoras da lira ou do seu cantor. Jubilosos, em estado político crítico, não mais como o canto divino, nem ao modo da canção realista dos primeiros mortais, ensaiam talvez estilos de épocas modernistas presentes e futuras, ao ritmo fragmentário das poéticas contemporâneas.

Na última fase, a crepuscular, surge a era mais árdua para os homens, aquela de ferro, que dura até hoje. Nela, predomina, como nos conta Hesíodo, a contínua pobreza, aflições e angústias, onde o bem e o mal se misturam. É o mundo que surge pós-

ditaduras e queda das utopias. As aves evocadas são as andorinhas, de cor escura, sofridas, que já não emitem a melodia dos hinos, nem as canções acompanhadas pelos harpejo na lira como pipilos, ou os trilos gráficos dos poemas fragmentados em gemidos. A forma de expressão é o grito do pavor no cotidiano, humano não ornitológico.

No grito de “desespero de cada dia”, ouvir-se-iam as aves de rapina. São pássaros que caçam os presentes no poema, como a coruja de Atenas, o falcão e a águia, um dos símbolos de Zeus, pássaros empregados na altanaria, esporte de caça, praticado pelos nobres e militares desde os tempos mais remotos. E, quanto à voz, esses pássaros não são canoros, nem gorjeiam, têm em comum apenas o crocitar, sonoridade rouca e poderosa de quem jamais entoa a poesia de uma melodia ou o arpejo das cordas vocais, apenas os gritos de ordem e os augúrios da morte.

A esse respeito, John Keats diz, em “Ode on a grecian urn”, que as melodias ouvidas são doces; as não ouvidas, porém, são ainda mais doces. Para ele a grande arte surge na mente, como se fosse um prolongamento, o sentido pleno de sua mensagem. Ao apreender na imaginação a mensagem do objeto de arte, o artístico adquire plenitude de conteúdo. A obra de arte aponta a um mais além de si, a uma configuração mental que a imaginação desenvolve e desdobra sobre a base da realidade objetiva. Sem a doçura das melodias ouvidas, a mente não poderá jamais ouvir as melodias não ouvidas. A obra de arte transcende a si mesma, o paradoxo da urna no poema de Keats, como de toda verdadeira obra de arte, é que transcende o espacial e o temporal e nos transporta ao mundo extraordinário da imaginação. A terminação imaginativa reconstrói o artístico em sua dimensão atemporal e nos faz gozar desse algo a mais que aponta a obra de arte em sua identidade objetiva. É então quando a beleza se identifica com a verdade e a verdade com a beleza.

para piano Nº 14 / Momentos Musicais. E o ritmo do poema parece tentar reproduzir a cadência musical de Schubert e as acentuações melódicas das notas nas sílabas das linhas dos versos, para isso a sonoridade imerge sem a superficialidade das rimas e a métrica fixa, num movimento ditado pelo sentimento, quando as frases se traduzem mais em sensações do que em imagens definidas pelo intelecto:

(...)
 A melodia por vezes concita
 as lágrimas secas do prazer subtil,
 como no exacto agora os *Musicais Momentos*
 schubertianos de novo me arrebatam.
 As notas do piano cantam o Som
 contam o ritmo que reparte o Tempo
 e o número ama para sempre o Ritmo
 (...) (BRANDÃO, 2006, p. 560)

Como pensava Keats, a poesia surgia do espírito e de uma maneira tão natural como da árvore cresçam as folhas, mas acreditava, assim como Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, apesar das diferenças entre eles, que a imaginação criadora está intimamente ligada a uma visão peculiar, da ordem do invisível, mais além das coisas visíveis, portanto, a que somente a linguagem imagética e metafórica pode acolher. Shelley diz ser a poesia a expressão da imaginação. Assim também para Blake e Coleridge, a visão imaginativa, que caracteriza a arte, contempla a realidade de um referencial unificado, isento de divisões e partições da razão. A imaginação capta a realidade absoluta através de suas manifestações sensíveis e confere às entidades finitas uma dimensão eterna. Com um platonismo muito singular, Shelley diz, em *A defence of poetry, complete works*, que sob o seu domínio efêmero unifica tudo que é irreconciliável; transforma tudo que toca:

A imaginação poética torna belas todas as coisas: exalta a beleza do mais belo e confere beleza ao mais disforme. (...) E toda forma que se move sob o esplendor de sua presença se vê transformada, por uma simpatia maravilhosa em uma encarnação do espírito que sobre ela sopra; sua secreta alquimia

transforma em ouro potável as contaminadas águas que fluem da morte para a vida. (SHELLEY, 1930, VII, p. 137, tradução minha).

Paul Ricoeur sublinha as palavras de Shelley e complementa o pensamento dos poetas discutidos acima:

A linguagem, como bem o viu Shelley, é “vitalmente metafórica”; se “bem metaforizar” é ter domínio das semelhanças então não poderíamos sem ela apreender nenhuma relação inédita entre as coisas. Longe de ser um desvio em relação à operação comum da linguagem, a metáfora é “o princípio onipresente em toda a sua ação livre”; não constitui um poder adicional, mas a forma constitutiva da linguagem. (RICOEUR, 2000, p. 128)

Catalisando lirismo e imaginação, de forma sucinta, citamos a décima estância e a final de “Sumário lírico”, presentes em *Cenas vivas*, avivando essa memória imaginativa, que evoca, de modo oblíquo, aqueles poetas acima citados, pelas imagens tão singulares do poema; eles, nos albores da poesia moderna, retornam liricamente, outra vez, ao coração, através do poema de Fiama, guiados pelos golfinhos, que emanam um lirismo marinado, temperado como o sangue romântico, sem a doçura do cânone sentimental, com a luz da razão dos novos tempos, aliás.

(...)

E não avanço enquanto estiver presa à grua hodierna
que arranca as palavras do seu molde de coisas,
quando com os filhos ou amei ou vi a construção civil,
numa praceta inócua para a minha vida lírica.
Pois nada equivale ao vidro da vidraça do mundo.

(...)

E morrerei sem lançar um som vivo
para África, neste sumário lírico, redito.
Satisfaz-me o meu sol vermelho em mês de pouco ver,
pois passavam golfinhos antes de ter havido sol assim,
e mudamente vistos: imagem tão íntegra lírica

que vai descer à boca em última palavra minha.

(BRANDÃO, 2006, p. 704-707)

Ouvimos ecos que se transformam em reverberações de imagens da poesia lírica de Portugal e do resto da Europa, além de outros rincões, como o Brasil, no estro de

Fiama Hasse Pais Brandão, sempre de uma forma genuína. Alguns pássaros que surgem nos poemas de Fiama parecem identificar determinados poetas, o corvo é quase uma gota de nanquim nos poemas de Edgar Allan Poe, temos andorinhas ainda o cisne e o azulão, que nos recordam, respectivamente, Fernando Pessoa, Baudelaire e Manuel Bandeira; as melodias dessas aves poéticas, como o rouxinol de Keats, parecem ecoar no canto dos pássaros de Fiama. Sinestesticamente também escutamos/vendo os melros de Wallace Stevens se *contra-refletirem* na poesia de Fiama, uma concisão que parece se expandir de Stevens para Fiama na linha do verso e semanticamente contrair-se, quando a poeta é vista por esses pássaros em “Canto da chávena de chá”:

(...)
 os melros espiam-me na latada seca.
 É assim que muitas vezes o chá evoca:
 minha mão de pedra, tarde serena,
 olhar dos melros, som leve da bica.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 572)

O poeta americano encontra treze maneiras de olhar-se para um melro, vejamos a VI estrofe de Stevens:

(...)
 Pingentes cobriam a longa janela
 Com gelo selvagem.
 A sombra do melro
 Atravessava-a, pra lá e pra cá.
 O ânimo
 Escrevia na sombra
 Uma indecifrável causa.
 (...)
 (STEVENS, 1994, p. 118-119)

Entrevemos os fundamentos indecifráveis das poéticas de ambos ganharem

contornos mais nítidos nesse espelhamento entre os poemas, como na continuação do poema de Fiama:

(...)

A Natureza copia esta pintura
do fim de tarde que para mim pinteí,
retribui-me os poemas que eu lhe fiz
de novo dando-me os meus versos ao vivo.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 572)

O espírito pensante, a inspiração, ou seja, o ânimo de Stevens escrevia na sombra sob o influxo da sombra do melro, a cena movimentava-se em si mesma, na janela tomada pelo gelo, ou melhor, na escrita que, ao contrário do gelo, não se cristaliza; e em Fiama, como se observa no poema que analisamos, a mimese inversa se mantém: é a arte que se torna o modelo captado pelo mundo natural, porque, como o poeta americano, ela não copia a natureza, Fiama cria o seu próprio mundo e a natureza retribui dando-lhe os seus versos vivos, ainda assim através de sua própria escrita poética.

Essa crença trouxe um caráter especial aos trabalhos de Keats, como para a poesia de Fiama, e determinou suas principais contribuições à teoria e a prática da poesia. Para os românticos, a imaginação abrange aspectos profundos da realidade, que não podem ser apreendidos com os demais cognitivos; assim como Fiama busca a realidade esquecida do passado, no mais profundo do inconsciente, pelo referencial novo de sua linguagem, despindo as coisas das denominações da tradição e dos códigos sociais e da língua através de uma imaginação linguística e poética, devolvendo-lhes, aos poucos, suas propriedades. Para Bowra, os poetas românticos tinham consciência de sua admirável habilidade de inventar mundos fantasiosos:

Viam que o poder da poesia era maior quando se guiava por um impulso livremente criador e sabiam que em seu caso, isso ocorria quando modelavam visões flutuantes em formas concretas e quando perseguiram pensamentos inexequíveis até captura-los e submete-los. Os poetas românticos adquiriram consciência mais profunda de seus próprios poderes e sentiram necessidade de exerce-los, imaginando novos mundos da mente. (BOWRA, 1972, p. 14)

Os gregos, de quem a cultura do Ocidente se tornou discípula, acreditavam que a poesia embalada pela lira dos aedos, o canto que depois originou o poema, procedia das altas esferas, o mundo dos deuses, como provinha o restante das coisas. No centro do que definimos como nosso universo o astro rei nos ilumina, dando-nos o dom da visão, sem seus olhos cegos seríamos; desse princípio advém a ideia de que olhar a face de um deus resultaria, como punição, a perda da visão, o que provoca nosso temor e assombro, a nossa profunda veneração. Em *Ion*, o discípulo de Sócrates, Platão, denomina inspiração esse sopro solar enigmático, capaz de fazer um aedo se dobrar por sobre a sua lira e, em vez de falar das aventuras e dos heróis, tanger no instrumento sua própria dor ou seu pensamento individual, regressando pelas sístoles e diástoles das cordas, como veias do coração, a uma outra época ou objeto. Conhecemos a metáfora do sol como a luz da razão ou como o fulgor de uma ideia que surge de súbito. A inspiração, em pauta, por exemplo. Nos dias atuais, o sol ainda não estiou seu hálito tépido na respiração dos artistas, ainda que, na literatura moderno-contemporânea, a inspiração seja vista de modo reticente ou depreciativo, quando confrontada com o ideário daqueles que veem a poesia pelo viés da razão pura e formalista.

O mundo atual pouco, ou nada, possui da Idade de Ouro, ainda que de forma residual o homem bipartido não pode se regenerar com a ciência ou a metafísica, que o fenderam entre a alma e a carne; a desilusão é, portanto, o grande mote latente na maioria dos temas, não a razão e a religião. É o que podemos deprender do

desapontamento de Álvaro de Campos, ao escrever o seu adeus às musas, despedindo-se também da Memória, a mãe de todas, do retorno lírico ao coração das coisas, evocadas desde os aedos épicos aos poetas românticos. Agora os poetas se desdobram deles mesmos, a lira é uma lembrança:

Os antigos invocavam as Musas.
 Nós invocamo-nos a nós mesmos.
 Não sei se as Musas apareciam —
 Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. —
 Mas sei que nós não aparecemos.
 Quantas vezes me tenho debruçado
 Sobre o poço que me suponho
 E balido «Ah!» para ouvir um eco,
 E não tenho ouvido mais que o visto —
 O vago alvor escuro com que a água resplandece
 Lá na inutilidade do fundo...
 Nenhum eco para mim...
 Só vagamente uma cara,
 Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.
 É uma coisa quase invisível,
 Excepto como luminosamente vejo
 Lá no fundo...
 No silêncio e na luz falsa do fundo...
 Que Musa!
 (PESSOA, 1944, 73)

Na contemporaneidade, para a própria arte e poesia, a Musa principal já não é mais Calíope, mãe de Orfeu, que regia a poesia épica, com seus apetrechos simbólicos, a tabuleta e o buril; nem tampouco Euterpe, representando a poesia lírica. O eu poético foi substituído pela primeira pessoa do individualismo econômico. A musa atual é a mídia, filha diletta da tradição e do grande capital, uma versão da filha da memória, que dança não mais em volta de Apolo, ou primordialmente em torno das fontes, mas em torno de Hermes, o mensageiro dos deuses, a deidade das comunicações, que traz as mensagens dos poderosos através dos oráculos das tevês e de outros veículos de comunicação de massa, a divindade ideal dos novos tempos, pois rege, ao mesmo tempo, os ladrões e o comércio.

Para grande parte dos intelectuais, artistas escritores e poetas, tornou-se um fato comum a física ter substituído cabalmente o mito; a própria memória, na figura de Mnemósine, a origem materna na mitologia grega clássica de todas as nove musas e princípio do lirismo, que fazia o aedo recordar, ou seja, regressar ao coração, estaria também condenada, ou, para muitos, já extinta. A musa foi um símbolo no passado, agora ela vai se tornando a própria linguagem, a invocação é feira em relação ao tema, a poética do autor e ao próprio eu lírico do poeta, ou seja, esse é invocado por ele mesmo.

Eduardo Lourenço, em 2011, num artigo publicado em *pessoa* – revista de ideias Nº 2, diz que “a inesgotável realidade do mundo sensorial, sensível, não verbalizado, foi a musa de Fiama.” Fiama, em seus primórdios poéticos, sugere um retorno ao coração das coisas em busca de uma perdida essência, num lugar anterior à fase socrática na Grécia; através das impressões desse mundo natural de que fala Eduardo Lourenço, busca recuperar também a sua completude na atualidade, através da linguagem, na interação da natura em si mesma, com a natureza humana, uma época em que as musas não eram ainda filhas de Zeus e não formavam o séquito da racionalidade apolínea e nem dançavam em torno da lógica Aristotélica.

Fiama, em “Canto de Orfeu”, *Cantos do canto*, revisita o arquétipo do lirismo, o poeta mítico filho de Calíope, a rainha das musas, neto de Mnemósine, a memória. Orfeu é punido pelos “Anjos” de outra cultura e religião, a judaico-cristã, detentora do poder na modernidade. A punição de Orfeu, pelos exterminadores das crenças pagãs e politeístas, implica hoje considerar o descentramento da Idade Clássica no contexto da cultura universal e no pensamento estético dos estilos de época, de acordo com os pressupostos do Capitalismo moderno em conformidade com a cultura protestante. Contudo, por si só, a Idade Clássica já havia confinado certos mitos gregos primordiais no Tártaro e escrito novas versões para a mitologia anterior. E, por isso, em Fiama, a

força cósmica do passado íntegro também se faz em sua musa, junto com seu eu e a sua linguagem.

Pendurou no salgueiro a cítara,
caminhou diante dos seus passos,
sendo depois punido pelos Anjos.
Caminhou sempre para o futuro
mesmo olhando para trás na memória
e por esse futuro foi punido
pois levaria consigo a imagem viva.
Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 587)

É a própria poesia posta na imagem de Orfeu, em referência à poética de Fíama, que segue em frente, acoçada pelo futuro, a nova cultura da Grécia dos dóricos, da racionalidade pura, da metafísica também cristã, do cientificismo da modernidade, que biparte os homens em natureza e civilização, em instinto e racionalidade, que separa o canto e a palavra, que tenta a todo custo, nessa atualidade, cambiar o eu lírico pela primeira pessoa de um individualismo esvaziado de utopia; entretanto, a poesia resiste, segue pelos novos tempos a olhar para trás, movimento do princípio lírico que retorna ao coração, ao passado, através da memória, da evocação.

Fíama reporta-se ao resgate de Eurídice por Orfeu na saída do Hades, quando o poeta a perde novamente por quebrar o pacto, ao fitá-la antes de estar do lado de fora da caverna sombria, e Hermes a arrebatou de volta. Fíama, no entanto, escreve que Orfeu não estava sendo seguido pela sua amada ninfa, mas pela face dela figurada, o que coincide com a interpretação da psique do mito, que interpreta a descida à terra dos mortos, na antiga Grécia, como uma descida ao interior de si mesmo, ao nosso lado obscuro, ou seja, à fronteira entre o inconsciente individual e o coletivo, onde os

arquétipos e o nosso eu desconhecido habitam e, de certa forma, onde ainda subsistem nossos mortos, os antepassados imemoriais e da nossa memória, o lugar em que Orfeu busca a outra metade do seu eu, do qual Eurídice seria a projeção figurativa, por isso se tornaria ele uma alma, uma sombra no Hades e, observemos, coincidência ou não, o mesmo eu que finda o nome de Orfeu principia o de Eurídice, o elo com a primeira pessoa lírica que tenta religar no istmo desse abismo íntimo.

O mundo do homem primitivo, em conjunto com a cultura dos mitos primordiais gregos, transporta o universo dos nossos arquétipos para a época da mitopoesia de nossos antepassados, em que podemos depreender, de forma metafórica, o motivo pelo qual a cabeça do filho de Calíope é decepada, ou seja, decepada por já não pertencer o “eu” de Orfeu ao universo de Dionísio, inteiro, íntegro, completo. Figura a fragmentação de um mito anterior ao mundo pós-socrático, o poeta mítico desceu ao Hades, sua catábasis, e não recuperou a sua outra porção da alma, de sua psique, que estava com Eurídice; Hermes, que os escoltava, percebe o seu olhar para sua cara-metade antes da saída da caverna das sombras e toma-lhe Eurídice. Essa punição representa a nova cultura dórica, dos deuses do Olimpo, fragmentando e construindo uma nova versão mítica.

No “Canto” de Fíama, portanto, Orfeu estava sendo seguido pela figuração de Eurídice, que o próprio poeta engendrara com seu lirismo e imaginação. Seus olhos, como olhos de Poeta, têm o dom de atravessar as trevas. A poesia avança no tempo porque o poeta ainda é capaz da visão lírica, órfica, de olhar para trás e ver imagens prefiguradas, tanto pelos arquétipos como pelo desejo de expressão. Na modernidade, o aedo, como Orfeu na antiguidade, tem a capacidade de criar o próprio modelo, não mais acorrentado à imagem segundo a forma platônica, mas seguindo os seus próprios passos, sem medo de ser punido pelo futuro.

Em *Cantos do canto* (1995) e *Epístolas e memorandos* (1996), Fiamma sabe o hálito da Musa que lhe murmura suavemente o que é para ser escrito. A escrita parece coincidir com o ditado. Cantos, epístolas e memorandos, procedimentos textuais canônicos, relidos com o já antigo vigor formal próprio da autora de *Novas visões do passado* (1975). Sobre o caos dos anos anteriores, firmam-se a concisão e o rigor na escolha do vocábulo certo, na sólida construção gramatical.

Fiamma segue em direção ao passado da literatura ocidental, para os poetas trágicos e arcaicos, a uma utopia anterior ao mundo pós-socrático, passa pelo mesmo caminho, porém, no sentido cronológico e estético contrário ao pensamento subjacente ao canto épico, o grande modelo retirado da cultura grega, porque os valores antropocêntricos na poesia de Fiamma transcendem esse aspecto, ela os refaz em seu contexto poético, devido a uma grande gama temática, como os mitos primordiais e a religião, que se relaciona, em alguns momentos, com os assuntos da cultura clássica, como o homem, a natureza, o mundo e a realidade. Fiamma depois alcança a época pré-moderna, dos aedos arcaicos, e, ainda mais longe, atinge o princípio da humanidade e da literatura em seu universo poético: a mitopoese, a linguagem oral e as pinturas rupestres. Cassirer explica a relação diferenciada do homem com a natureza através da arte:

Os desenhos e pinturas de animais, que encontramos nos estádios mais baixos da cultura humana, na arte paleolítica, foram amiúde admirados pelo seu caráter naturalista. Revelam assombroso conhecimento de toda sorte de formas animais. A existência inteira do homem primitivo depende em grande parte, de seus dotes de observação e discriminação: se for caçador, deverá estar familiarizado com os menores detalhes da vida animal e ser capaz de distinguir os rastros de vários animais. Tudo isto está pouco de acordo com a presunção de que a mente primitiva, por sua própria natureza e essência, é indiferenciada ou confusa, pré-lógica ou mística. (CASSIRER, s.d., 134-136)

Procuramos agora explicar esse caráter da escrita de Fiamma através de um poema

intitulado “Canto das constelações das ursas”, que nos sugere, antes de tudo, uma reminiscência do período que antecede a Revolução dos Cravos, porque, além dos motivos que percebemos no poema, entre os cantos existe também o marcial e aquele que recorda, como os dos poetas arcaicos; nesse poema parece percebermos que a forma e o fundo lutam na escrita poética:

*Estrelas vagantes das Ursas, agora eu vejo
um enorme luar que vos esbate
e que dá à terra as duplas sombras
distribuídas esta noite por o pomar.*

Cada árvore, na tarde, fora escura
como é próprio de Janeiro sombrio,
mas o plenilúnio trouxe a luz
que pôs em cada vulto a sua sombra.

São laranjais que eu contemplo,
a cega da parábola, a coxa,
aquela que verseja em vão
sobre versos que tinham sido alheios,

de alguém que escreve sob as Ursas só
tal como eu comigo debaixo desta Lua.
(BRANDÃO, 2006, p. 580)

Em seu plano formal e de conteúdo o poema parece se opor aos valores do establishment do novo capitalismo, que busca ocupar toda área de influência da extinta URSS, o vazio deixado pela utopia. O poema coloca em relevo à figura de um novo cosmos, em sua forma aparente, que, em detrimento do declínio de um outro, começa a surgir, em realidade, é o próprio caos do neoliberalismo, em seu aspecto caótico de liberdade individual e de mercado, seu verdadeiro conteúdo no fundo do poema, de que emergirá as formas de conteúdo na imaginação e/ou na consciência do leitor.

Percebemos no universo anterior, posto em seu crepúsculo, seus representantes políticos e econômicos no poema, que se localizam, na realidade geográfica, sob a mesma região da famosa constelação no hemisfério celestial, ou seja, para o ponto

natural que aponta a agulha da bússola, o norte, que nos reporta para os EUA e a Europa. Em que, nesse poema e, de uma maneira geral, em *Obra breve* o contraste, através da luminosidade, diminui muito seu matiz, pelo tom do poema ser intermediário entre o poder maior do capitalismo e a utopia esmaecida, que começa, entretanto, a crescer sua gradação, junto com o que possui de comum com a utopia de Fiama.

Vislumbramos o princípio feminino surgir através da luz da lua, figurada na mitologia grega, entre outras, por Hecáte; ao refletirmos o fenômeno físico como elemento mítico e polaridade estética, a lua é quem filtra a luz apolínia, transfigurada do sol, cuja fonte de pensamento é a razão, a lua é um prisma ótico, mitológico e poético que parte a luminosidade filosófica, decompõe a racionalidade econômica e ideológica, revela, dessa forma, o espectro artístico e crítico no poema, que se tornam em nuances poéticas.

Aquilo que a claridade da realidade não consegue ou não pode mostrar, porque a sua fonte é o próprio poder que oculta com sua opacidade, além de ser herdeira dos valores socráticos, dos conceitos platônicos e da lógica aristotélica, Fiama como a lua, sempre na órbita primordial de Gaia, ilumina com a penumbra metafórica, numa gradação de luz para sombra, que diminui o brilho das Ursas, que nos reporta ao mito de Calisto transformada em um urso pela ciumenta Hera esposa de Júpiter, são os pais de Apolo, ou seja, as Ursas são dominadas pelo poder da razão, contudo, no poema, Fiama reduz esse foco em duplas sombras, ao tornar tênue a de maior esplendor aproxima a intensidade do brilho das Ursas, que percebemos pela contraluz, ou seja, através de suas projeções, com a outra que perdera sua luminância.

Recordemos alguns simbolismos, como as estrelas da bandeira americana e da Grã-Bretanha, da qual faz parte a Inglaterra, com linhas cruzadas, que lembram um asterisco; temos, do outro lado, a figura do urso, o símbolo da Rússia e da antiga URSS,

em que este significante se assemelha ao nome Ursas, à exceção da letra ‘a’, observemos: URSS e ‘URSAS’. Todas são nações imperialistas que se digladiaram durante a guerra fria. Fiana lança mão de morfemas compreendidos no poema e/ou intuídos de um outro contexto, como as palavras se vestem com o significado de outros signos, ainda que agora os fragmentos de frases se regeneram na linha de verso.

As sombras duplas reportam-se aos sistemas políticos, que eram baseados na razão pura, a geminada luz racional declina, portanto, em duplas sombras. Podemos perceber que a linguagem de Fiana ilumina também pelas próprias sombras, não se trata da meia-luz, nem de uma escrita criptográfica, em que a realidade é oculta pela escuridão do nanquim da história ou pelas cores ideológicas, a linguagem poética de Fiana clareia, de forma paradoxal, por ser mais forte e escuro seu tom, que torna visível a obscuridade do tema abordado no poema. O matiz poético de Fiana dimana dos tropos, metáforas e comparações, nos sentidos das entrelinhas ou sublineares aos versos e, ainda, nas próprias figuras de linguagem dos significantes, que se desnudam dos seus sentidos e se metamorfoseiam em outros, uma metáfora da própria transmutação dos deuses.

No poema “Alquimia dos raios”, em *Três Livros* editados apenas em *Obra breve*, na edição de 1991, o mesmo ano do fim da URSS entrevemos essa metamorfose:

Silêncio e todos os hóspedes transformados
em criaturas celestes, na luz cinzenta,
e suas irmãs árvores vetustas, no parque,
exaltados, inesquecíveis númenes.
(BRANDÃO, 2006, p. 521)

O próprio título do poema já faz referência à transformação, lemos “Alquimia de raios”, ou seja, raios se reporta a Zeus, deus dos relâmpagos, que se metamorfoseava no

que quisesse, portanto, transforma tudo a partir de seu fenômeno natural; o termo “hóspedes” se refere as divindades metamorfoseadas, as “criaturas celestes”, por efeito também da “luz cinzenta”, o luar, sugerindo a presença de Hécate, a deusa da lua; “e suas irmãs árvores vetustas”, advindas de uma era remota, também remonta a um tempo primordial pertencente aos deuses, que parece ressurgir de súbito num clarão. A luz não é clara, nem predomina a escuridão, nem a razão comanda com Zeus, nem tão pouco as sombras com Hécate, a um impasse como o momento político da época, o fim da Cortina de Ferro, formada pelas árvores no parque, figurando cada país dentro do mesmo lugar ideológico, com seus políticos poderosos, como as divindades, que começavam a esmaecer junto com o brilho de sua época.

Na criação de seu cosmos, Fiana revisita o passado sonhado pelos românticos, à sua maneira, porém, reencenando-o vivamente, segundo os seus fundamentos poéticos, já o sabemos, a imaginação não apenas recupera um universo remoto, mas tenta restaurá-lo com nova amplitude e inéditos elementos, alicerces do “terceiro termo de ambos”. A figura do terceiro termo, entre aspas, está no poema “O gnomo”, de *Novas visões do passado*. No poema, há uma referência a Max Reinhardt, diretor teatral austríaco, notável devido às suas grandes produções e por fazer experiências com diversas formas e estilos teatrais, que encenavam o desvelamento do caráter ilusório da realidade:

(...)

De max reinhardt recebi, uma vez mais, 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, irreal histórico.
É de ouro a pele húmida mítica
da sapiência da fábula e da ignorância.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 177)

Em “Natureza paralela”, do livro homônimo *Natureza paralela*, de 1978, o ato humano de criar como um demiurgo, depois assolar, ruir e multipartir, confunde-se com o mundo natural e/ou divino. Fiama, uma criadora de poesia, pela sua *physis* colateral à Natureza, não copia o que esta gera e dá forma. Dela cultivada, porém, o princípio de dar existência aos seres e ao mundo. Na escrita singular da poeta, em seu movimento evolutivo para formar seu próprio cosmos, o fragmento é o antídoto que propõe sentido ao mundo que se vê partido. Noutras palavras, é através do poema fragmentado que vemos o seu semelhante degradado: o mundo exterior fracionado como referência ao poeta e ao universo de sua escrita. Mundo revisitado, revisto na intermediação entre os nomes e os seres, a fim de que desse ponto oscilante a “paisagem” seja sempre um horizonte de linguagem:

Não sairei da paisagem senão para momentos
breves do intelecto. Nem saberei nunca
onde estive o limite.

As folhas antigas se
cas. A secura. O encadeamento dos r
olos leves encarquilhados. A Natureza
não só vive no presente como no seu passad
o. Todavia não está na sensação nem nos
olhos secos. A copa ou coroa de folhas
deixa de ser um signo. Debaxo deste v
erso o abismo murmura as nuvens baloçam.

(BRANDÃO, 2006, p. 270)

Em *Área branca*, de 1978, no primeiro poema da seção “Sinais de vida”, “Área branca / 34”, confirmamos que a cultura e a ordem social, como afirma Freud em *Totem e tabu* e em *O Futuro de uma ilusão*, seriam dispositivos de defesa criados pelos seres humanos para, ao mesmo tempo, deter e redirecionar os impulsos primitivos originais. Não obstante, de algum modo os instintos seguem atuando e, quando não podem ser

satisfeitos ou são reprimidos, um novo mecanismo é chamado a intervir, ou seja, a sublimação entra em cena. E os frutos dela seriam a arte, a moral e a crença religiosa.

Roço a minha testa pela luz poente
 que posso sorver. Todas as metáforas
 de alimentos me saciam. Tudo se fundamenta
 na existência das coisas. Um pomo
 do tamanho da abóbada celeste. O tempo abstracto
 vai-se tomando impensável à medida que apreendo
 os pormenores da realidade. O pavão que é o sol
 no Ocaso caminha com a majestade dos sonhos.
 Estampa na minha cara o seu leque
 negro. O meu pensamento é invisível
 debaixo dos arcos escuros. A que passa
 lembra-se de mim, quando me extasiei
 com a Natureza enriquecida pelas interpretações
 estranhas. Crio este encadeamento de metáforas
 que se harmonizam com as minhas obsessões.
 Eu mesma analiso a minha biografia sincera.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 323)

Fiama parece voltar à cena freudiana, sem que nela se perca, porém. Analisa o seu nível de consciência artística e humana. Sabe que por trás da cultura e da ordem social existe algo mais, o *establishment* da tradição e do poder político, o mundo petrificado pela metafísica e a razão pós-socrática para ser imutável, aquele com o qual rompe quando busca o passado primevo em sua linguagem e, portanto, não o sublima com sua arte, desconstrói-o, ao contrário, com suas novas aventuras imaginárias.

Fiama fragmenta de dentro para fora os padrões e modelos civilizatórios da língua; decompõe formas poéticas no “âmago” dos seus versos. A expressa invisibilidade de seu pensamento é o inconsciente, sob os arcos concretos que contêm a matéria cinzenta que abriga em seu interior ideias abstratas, o sonho e a memória refeitos pela imaginação que a sua escrita faz aflorar em imagens e tropos, sem recalá-los na psique, um dualismo em que se complementam seu fazer poético e as suas obsessões, ou seja, Fiama não escreve para suprir um sentimento de obstrução,

praticado por alguém ou por ela mesma, ela alcança a realização da demanda de sua punção, que é a sua própria composição poética. A linguagem fragmentada de seus poemas e a sua bipartição de ser humano dela consciente no mundo atual restauram-se mutuamente, devolvem, uns aos outros, suas perdas completudes.

Como um prolongamento da cisão entre corpo e espírito, mente racional e sentimento, determinados autores impõem a ruptura entre a ciência e a poesia, ou entre história e literatura. Esses autores, contudo, veem a palavra somente no contexto da ciência, pelo referencial científico da razão, por um conceito estático que torna o signo imutável. A Literatura, por seu lado, far-se-á objeto artístico com palavras quanto mais os seus autores transformarem os arquétipos mais remotos em matéria do seu imaginário.

Carl G. Jung, discípulo de Freud, como sabemos, desvia-se de sua psicanálise e adiciona à dualidade consciente-inconsciente de seu mestre um terceiro termo: o *inconsciente coletivo*, uma energia dinâmica que encerra os segredos da sabedoria conferida à raça humana por milênios, uma força de nossa natureza que nos impulsiona. Em “Canto dos meus pés” temos os vislumbres da memória que, procedendo das eras antigas, vagueiam até o poema, como herança em força criadora que desperta através da arte e nela mesma, nas quais o poeta se reconhece como habitante:

Todos os meus poemas foram escritos
deambulando no horto em que nasci
e depois pela virtude agrícola
medram na memória instante a instante.

Esse adubar do instante vivo
em pequenos vislumbres de memórias,
as siglas pessoais da arte,
mnemónicas para reconhecer-me.
(...) (BRANDÃO, 2006, p. 567)

Em sua identidade natural dos “meus poemas”, não existe oposição entre

inconsciente e consciência. O inconsciente, sustenta Jung, é um organismo natural, indiferente ao ponto de vista moral estético, intelectual, que não oferece perigo, exceto quando nossa atitude consciente é deploravelmente falsa.

Na primeira parte do livro *Era*, de 1974, intitulada “Solo”, temos o poema “Domus”,

Ouvirei os ruídos (dos) vivos, percurso de mortos, passadas
 horas de afastamento e das visões nítidas;
 a ciência dos naufragos eterno retorno; a vaga
 do início de águas, primeiros sentidos da terra
 ou hespérida. Hinos (era do ouro) ao sangue
 que no atrito circula; à seta em sua árvore
 do arco; à espécie, o primeiro nado. Hóspede
 do solo, humano ergui o corpo; saúda
 em atlântida a ágora; saúda a urbe (onírica).
 Onde penetram os membros esse cortejo. Congregue
 os animais; na praça a cúpula vibre. Seus dons exerça
 em exílio – numa estação adversa eu oiço
 em fontanários e harpas o mesmo
 brado: o desejado sítio, ó espera.
 (BRANDÃO, 2006, p. 129)

“Domus”, onde o sujeito do poema escuta os ecos do inconsciente, um impulso primitivo que surge através do tema e vai se transformando na força de criação, quando as coisas do passado, que reverberam no presente, talvez sejam também reflexos de outras mais remotas, que possibilitam o eu lírico escutar os rumores dos vivos e/ou o próprio rumor vivo, mesmo sendo através do itinerário dos mortos, porque são os arquétipos que os ressuscitam dos seus tempos remotos, como Atlântida, citada no poema (nono verso), descrita por Platão, teria sido uma poderosa força marítima, geograficamente encontrada nas coordenadas além das Colunas de Hércules, teria dominado diversas regiões da Europa Ocidental e do continente africano cerca de 9000 a.C.. Todavia, Atlântida submergiu num cataclismo no oceano Atlântico, depois de tentar conquistar Atenas e malograr, por castigo dos deuses. Um tempo remoto que se

confunde com a Era de Ouro, o tempo em que Cronos governava o mundo. O mundo dórico, com seus deuses do Olimpo. Não nos podemos esquecer de que no quinto século a. C. atenienses e espartanos formavam o povo dórico.

Por isso, Fiama faz menção ao mito do eterno retorno³⁴ de Friedrich Nietzsche, exposto em sua obra *A gaia ciência*³⁵, com ironia marcante no prefácio:

Vivo em minha própria casa
Jamais imitei algo de alguém
E sempre ri de todos os mestres
Que nunca se riram de si também
(NIETZSCHE, 2001, epígrafe).

Fiama parece nos dizer transversalmente, de um lugar para o outro, que no seu poema surge uma abertura e dentro dela uma outra passagem metafórica, que nos leva a um lugar em que sua poesia é feita com a mais castiça originalidade, a integridade primordial, a sua mitologia particular. Mitos, autores, filósofos, poetas, artistas, presentes, refeitos dentro do poema, são guias à sua terra da imaginação e criação singulares.

Ao referir-se ao “mito do eterno retorno” (ciclos sucessivos da vida que se repetiram no passado, voltam no presente e retornarão no futuro, como as guerras, as epidemias), Fiama, a cada novo livro, parece reerguer a sua casa “atlântida”, feita de imagens, metáforas e símbolos, na eterna “área branca”, *atlântica*, do poema.

Atlântida, portanto, seria a própria Utopia, estaria localizada numa geografia imaginária, primordial; um lugar concretamente desejado, porém, anterior ao dilúvio, ou seja, o Vergel das Hespérides, mencionado no poema. Nesse sentido, o eterno retorno de

³⁴ Eterno retorno é um conceito filosófico formulado por Friedrich Nietzsche. Em alemão o termo é *Ewige Wiederkunft*. Uma síntese dessa teoria é encontrada em *A Gaia Ciência*.

³⁵ *A Gaia Ciência* é o último trabalho da fase positiva de Nietzsche, aparentando-se a "*Aurora*" e a "*Humano, Demasiado Humano*".

Atlântida e de outros sítios telúricos e celestiais (o Olimpo, o Paraíso, o Éden, os Campos Elísios) rememoram um passado em que imperava a bem-aventurança. A Idade de Ouro, por excelência. Em suma, Atlântida é uma região em que a memória e a terra se amalgamam, uma evocação universal das primevas sociedades, talvez o mais belo e primordial de todos os arquétipos.

Depreendemos, pelo que analisamos, referência às antigas praças gregas, uma hipotética arquitetura feita pelos atlantes, das quais foram expulsos os poetas; nelas, transversalmente, a imaginação vê o passado, o recria na poesia, ampliando-o. Esta é a grande herança que os poetas, como filhos de Prometeu, tomam dos deuses para os homens. Já que o sopro e o verbo divinos expiram sobre a argila, as criaturas, na figura dos poetas demiurgos, em oposição ao trabalho dos deuses, inscrevem na pedra de grafite sua *grafia*, dando ao mundo novos signos e símbolos.

Em “Área branca / 9”, de *Área branca*, de 1978, na forma e principalmente no fundo da escrita poética de Fiama, encontramos esse outro da essência mais remota, que se reporta ao inconsciente, que, ao vir à tona na clareza mais límpida da consciência, transforma as flores arquivadas, nos sinais e símbolos na memória em letras, que formam as palavras e essas os poemas, o que era rosa no inconsciente torna-se linguagem poética:

(...) Não posso portanto permitir
que alguém, de quem não considera este clarão
diáfano necessário à compreensão,
queira incutir no espírito humano
a ideia de uma essencialidade
desenraizada daquele fundo com que cada um
se torna essencialmente em ocasiões únicas
o ordenador de rosas registadas por sinais.
(BRANDÃO, 2006, p. 288-289)

Jung avalia que a existência de um inconsciente coletivo é algo evidente, já que

somente por ele pode-se explicar o desenvolvimento cultural, artístico e espiritual do homem. Certos mitos, crenças e determinados conteúdos folclóricos repetem-se em diferentes lugares sob formas idênticas, que apontam uma origem comum. Os enfermos mentais podem reproduzir imagens e símbolos que se encontram em textos antigos. Estas imagens carregadas de afeto, Jung as denomina arquétipos: representações de anjos, tronos, arcontes, demônios, magos, duendes, dragões, sombras, personalidades maternas, grandes heróis, supra-homens, divindades etc. Vislumbramos essa obscuridade do inconsciente na figura clara de alguns arquétipos no poema “Nova Ocidental”:

(...)

Mais uma vez anoitece com um caudal de pedras como brasas.

A escuridão exprime-se por imagens inversas excesso de luz,

o ambiente das figuras desde sempre associadas à vivacidade do fogo.

Ou o crescimento súbito de um intervalo de vácuo entre os meus olhos

(BRANDÃO, 2006, p. 237-238)

Os pensamentos mais importantes e influentes da humanidade surgiram de ideias arquetípicas. Os arquétipos criaram mitos, religiões e filosofias que influem nações inteiras e épocas da história. Na tradução bilíngue de *Fausto: uma tragédia*, de Jenny Clabin Segall, O *Fausto* de Goethe disse apropriadamente: “Im Anfang war die Tat”, que significa era no início uma ação! Célebre frase do Fausto que em seu escritório de leitura, abre um livro e lê: “Im Anfang war das wort” (“Era no início o Verbo”), da perspectiva do criador, reflete Goethe tanto quanto Fausto, porém, seria talvez melhor dito se fosse: “Im Anfang war die Kraft” (Era no início o Poder). Isso se passa no instante em que recorda que a força como o poder somente pode se consumir no instante da criação. Os acontecimentos, ou as ações, portanto, jamais foram inventados,

antes foram realizados; por outro lado, o pensamento em si mesmo, como faculdade que tem por objetivo o conhecimento e a inteligência, é um descobrimento relativamente tardio do homem, ou melhor, um desenvolvimento do processo evolutivo que ainda mantém o seu frescor. Primeiramente, relacionou-se aos fatos e acontecimentos por fatores ainda inconscientes, instintivos; muito depois, somente, o homem iria ponderar sobre as causas que o haviam impelido a reagir diante de uma determinada situação. Daí, surge um esclarecimento de Jung: “a consciência é uma aquisição muito recente da natureza e ainda está em período experimental” (1974, 23).

Em *Cantos do canto*, nos deparamos com esse conteúdo imagístico e simbólico do imaginário poético, que transcende a consciência individual, compartilhado por todos os seres humanos, evocado como um sopro gerador “das coisas”, dando-lhe a forma de um poema e, ao mesmo tempo, sendo recriado por ele:

(...)
 Ó coisa imaginada, reflexo na água,
 ó tanque que contém a história do tempo,
 hora a hora nas quatro estações.
 Tens o Inverno, o Verão, a Primavera
 e sobretudo o Outono perfeito, tão imóvel.
 E o miósporo e a ameixoeira
 não só te dão as imagens da Imagem
 como te lançam as pétalas soltas
 para que o arquétipo tombe sobre a imagem.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 585-586)

Assim como os conteúdos conscientes podem dissipar-se no inconsciente, existem conteúdos novos, os quais jamais foram conscientes, que podem surgir dele. Muitos artistas, filósofos e ainda cientistas devem algumas de suas melhores ideias às inspirações que aparecem subitamente procedentes do inconsciente. A capacidade de chegar a um rico filão de tal matéria-prima e convertê-la em filosofia, literatura, música ou descoberta científica é um dos contrastes de garantia do que comumente se chama gênio. (JUNG, 1974, p. 38).

Consoante Jung, o papel dos sonhos é o de reestabelecer um equilíbrio psíquico entre o inconsciente e o consciente. Os símbolos oníricos são os mensageiros decisivos da parte instintiva enviados à parte racional da mente humana e sua interpretação enriquece a pobreza da consciência de tal modo que aprende a entender de novo a linguagem esquecida dos instintos. Como uma planta produz flores, a psique cria seus símbolos.

Em *Cantos do canto*, lê-se o “Canto das chamas”, endereçado a Prometeu, aquele que, mais atilado que Júpiter, roubou do Olimpo o fogo e o entregou aos homens, padecendo a ira dos deuses. A metáfora de arte e engenho que os seres humanos herdaram do Titã os conscientiza do poder daqueles que se valiam das divindades como mito ancestral do poder dos deuses. No poema “O abutre”, na seção “Índice”, de *Era*, de 1974, vemos herdada essa remota engenhosidade por Fiama, ao referir-se sutilmente à relação do conhecimento humano recebido de Prometeu e o castigo na figura da ave:

O desígnio agora é o das aves enquanto a fonte
do conhecimento é a estrofe antiga, o hípico
a primeira imagem deste ser de súbito.
Não vejo, oiço, o brilho de água arcaico
enquanto a ave magna desfralda contra as grades as asas
como a vi impressa nas paredes defronte do livro de Lautréamont.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 168)

A estância do poema é a dos poetas arcaicos, anterior ao domínio aristotélico da lógica nas letras gregas, ou seja, é a sabedoria de uma escrita poética completa na feitura do poema, sem o pensamento cindido na mente e na linha do verso; por isso, refere-se transversalmente à *Iliada*, reportando-se ao Cavalo de Tróia, “o hípico”, que surpreende os troianos e, agora os leitores, numa cena primordial da Literatura. À maneira da sensação sinestésica, ler implica ouvir o som da imagem de água em curso,

“o brilho de água arcaica”, dos mares entre a Grécia, Ítaca e Tróia, época da guerra e dos aedos, como Homero, “enquanto a ave magna desfralda contra as grades as asas / como a vi impressa nas paredes defronte do livro de Lautréamont”. Na ave magnífica, lê-se a imagem da águia, pássaro de rapina numa das versões do mito de Prometeu, revista agora pela impressão dos olhos em Homero e Lautréamont, como se fossem figuras revividas numa breve versão de *Os Cantos de Maldoror, Cântico do mal*: “belo como a retractilidade das garras das aves de rapina”³⁶.

A pena dada a Prometeu foi ser agrilhado na montanha do Cáucaso, com um abutre a eviscerá-lo de seu fígado, que em seguida volvia a regenerar-se para que sua expiação não tivesse termo. Reproduzo a estância inicial de “Canto das chamas”, em que a repetição de fonemas dá fluidez ao poema, comparando o mito pagão à paixão cristã, ou seja, Prometeu sofre pelos homens condenação comparável à de Jesus, imprimindo um arquétipo da mitologia grega na figura redentora de Cristo em sua via-crúcis:

Bendigo o Prometeu agrilhado
 que por mim sofreu os seus grilhões
 e me trouxe as chamas da Paixão,
 serena dor; a *solidão sonora*.
 Na lareira estala e geme a lenha,
 martírio doce meu de cada dia
 que mais me salva a alma do que as artes
 me salvam de cair na Dor diária.
 Bendigo o martírio da Cruz viva
 que no serão me deu as chamas negras
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 576)

Os antropólogos descreveram muitas vezes o que ocorre em uma sociedade primitiva quando seus valores espirituais estão expostos ao choque da civilização

³⁶ LAUTRÉAMONT, Canto Sexto dos *Cantos de Maldoror*, in Lautréamont-Germain Nouveau, (*œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1970, pp. 224-225.

moderna: “Sua gente perde o sentido da vida, sua organização social se desintegra e a própria gente decai moralmente”. (DILTHEY, 1945, p. 142).

O idioma particular da poeta derivado das línguas primitivas, dos lábios das feiticeiras, torna-se agora, no seu próprio universo, o sopro demiúrgico que deu forma à sua matéria-prima. Estabelecido o cosmo da linguagem, não da totalidade do seu mundo, nem de tudo que a sua poética ainda conceberá, pois, como Gaia, não cessa de se desdobrar em formas novas. O cosmo era formado pelo capitalismo, governos democráticos e de exceção, e pelo comunismo da Cortina de Ferro, dentro de ambos principia um declínio, o fim das ditaduras de direita prenuncia a queda das utopias de esquerda. Fiama alastra-se no horizonte textual, porém, aprofundando-se perpendicularmente ao plano expressivo, uma descida íngreme nos significados que subjazem às linhas dos versos que estão sendo recriadas dionisiacamente na cabeça da poeta, não de Zeus, o deus da razão. Na sétima estância de “Nova ocidental”, de *Homenagem à literatura*, 1976, percebemos esse aspecto:

(...)
 Separa das sombras demoníacas a humanidade áurea,
 seres sem sofrimento, sem a noção de que os símbolos, mesmo visuais,
 ulceram como chagas, como o painel de janelas queimadas
 destas casas em transe para reviver. Onde tudo o que amanhece incinerado
 à noite renasce. Substâncias voláteis como as cinzas, a maresia,
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 237).

O universo criativo de Fiama passa a ter autonomia e a gerar formas mais acabadas, com maior completude e terminações em seus talhes e na sua superfície do poema, a própria mancha do poema na folha do papel revela esse aspecto. Fiama sana em parte o tecido textual, regenerando suficientemente a sintaxe, as marcas, contudo, de sua originalidade primordial, precursora do estilo da poeta permanecem latentes,

quando as cicatrizes parecem formar também suas acepções ecoam entre o sentido atual e o significado antigo das fraturas, pode-se por vezes intuir ou crer numa mensagem e, ao mesmo tempo, numa luz radioativa, que sempre fica emitindo novas plurissignificações, imagens novas que se desdobram em outras e ao clarear-se um pouco mais sua linguagem, talvez essa luminosidade amplie, do mesmo modo, as sombras, conforme o ângulo de leitura, como nesse fragmento de “A minha vida mais hermética”, de *Novas visões do passado*, de 1975:

Este amor literal, o pormenor dos lábios, a aproximação
da consciência é a situação mais nítida sobre a profundidade dos gritos.
Sobre a colina tradicional, sendo a tradição um único
momento, estou na mesma situação de Blake e na situação
de mim mesma quando ouvia o infinito no grito das crianças
e quando era evidente. Porém não terminava o crepúsculo, nem os jogos
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 192).

A fragmentação parece sair da horizontalidade das frases e mudar para a verticalidade do poema, na abordagem dos temas que o compõem, de forma esparsa, um caos que se instala como imagens refletidas, geradas pela nova ambiência cultural que se conforma, do sistema econômico que vencera a guerra fria, que teria no caos a expressão da pura liberdade, sem ideias ou alteridade, ou seja, o neoliberalismo figura o mundo caótico, ocupando o esvaziamento do cosmo das utopias, como nesse novo fragmento de “A minha vida mais hermética”: “(...) se estavam a tornar obscuros, nem junto à casa aparecera a fisionomia da imagem / de mãe. Nada se opõe, tudo difere este sistema simbólico / inclui os gritos, com mais numerosas referências. // Tudo o que disse com literalidade deverá parecer, / agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética” (BRANDÃO, 2006, p. 192).

Podemos, entretanto, recompor aos poucos algo desse mosaico que tomou o

lugar da esperada utopia, os militantes de esquerda acreditavam que sucederia a ditadura salazarista, porém, não se consumou, após a Revolução dos Cravos, instalou-se em Portugal as ideias desenvolvidas desde a década de 1970, que baseava-se na total liberdade de mercado e uma restringência à ingerência do estado sobre a economia, à exceção de apenas ocorrer em setores essenciais, todavia, da menor forma possível, ou seja, o modelo neoliberal.

A idealizada utopia seria o novo cosmos social, restou, contudo, como um devir, um estado de animação suspensa, não de morte, que se perfaz numa esperança latente na escrita poética de Fiama, subjacente a forma dos poemas, criando, desse modo, a linguagem, é o que parece reverberar dos princípios poéticos da autora, intelectuais e do seu sentimento, sobre as fraturas dos versos, que figuram a bipartição entre carne e espírito, a razão e emoção, buscando cicatrizar essa fenda na sapiência humana, que mais se aprofundava como o novo sistema econômico.

Fiama de forma oblíqua, no jogo entre claros e escuros, ou numa cromaticidade simbólica, conserva a utopia, pois sempre haverá um amanhã precedido pelo rubro matiz da aurora, para renascer esses princípios de coletividade, que são anteriores, na formação da sociedade humana, ao advento do escambo e a mercancia, as bases primordiais do capitalismo; a visão utópica se imbrica na linguagem, dentro da visão semiológica através das imagens do poemas, como também pelos gestos, rituais, sistemas de parentesco, mitos. A primeira estância de “Tábuas de comparações”:

Quando o céu está vermelho comparo-o,
e embora o fogo ainda esteja próximo
da semiologia da fosforescência eu distancio-o
com a frase divinatória: amanhã a alva
há-de romper de sangue. Pela separação semântica
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 212).

A poeta, assim, desloca a fragmentação do plano específico da leitura, quando propositalmente o fazia em *Morfismos*, na horizontalidade da linha de verso e passa para o pensamento, no aprofundamento da leitura, o fundo do poema, representando a interpretação de um hipotético leitor, que, apesar de toda liberdade, apenas virtualmente é o sujeito de sua história, cindido, duplamente na sua cognição, pela tradição da razão científica oriunda dos filósofos gregos, e pela metafísica das religiões monoteístas, como a judaica e a cristã, católica, anglicana ou protestante, representada pela cor azul, celestial, no ato de captar a realidade.

Em “Leitor, vêes um peixe? ”, de *Entre os âmagos*, em *Obra breve*, de 2006, percebemos essa refração poética na imagem do peixe, em que volta a ver o animal, ou, num tropo, o recorda, e, ainda, sugere ser o símbolo cristão, o peixe, em que se ajoelha para vê-lo, ao orar, uma metáfora de Jesus no distinto anil, novamente a cor celestial, que a “visão pueril” parece confirmar:

Chegas à beira do tanque,
mergulhas e sem equívoco
revês o peixe que passa
com a onda possível a espriar-se.
Pões o joelho gasto na deslocada
pedra antiga. Diverso azul
que te perturba lembrado
da visão pueril! Se ajoelhas
no meio da vida inteira
vês sinuosamente percorrer
o azul a soma das vidas
onde te encerras.
(BRANDÃO, 2006, 436).

Fiama principia, nesse novo período de sua poesia, por referir-se claramente à mitologia, no livro *Novas visões do passado*, de 1975, o ano seguinte à Revolução dos Cravos, onde o título sugere que busca outra vez aquilo que não se realizou como utopia, nem a da esquerda tradicional e a da própria poeta, por um ângulo novo e

autocrítico. Fiama, assim, renova esse olhar de um modo transversal, não se rende, nem deixa de participar do momento atual de então, é quando no ludismo entre a claridade e a escuridão acaba por mesclá-las e forma um meio tom, o mesmo da massa cinzenta, ou seja, num tropo reflexivo, do pensamento:

Desfaz-se a linha divisória entre duas tonalidades
de cinzento. Exigi diferenças minuciosas. Elogio a nebulosidade
e o nácar. Não pude regressar a outros vocábulos.
Diversas faixas de nuvens me fazem verificar a diversidade
das minhas emoções.
(BRANDÃO, 2006, 190).

Fiama amplia o campo de sua visão sem perder o foco principal que a guia, com uma perspectiva panorâmica social a poeta redimensiona sua poética e a belíssima antítese que nomeia a obra sugere esse aspecto de antemão. A poeta não abandona seus ideais e ideias, porém, refletirá na sua linha de verso a nova época, faz parte da dialética essa interação entre a arte e o mundo, não como mimese, mas linguagem dinâmica e sensível à nova atmosfera. A dialética é um dos métodos poéticos de Fiama, contrapondo ideias e as suas contradições, que resultam outras, gerando novas formas nos poemas e poéticas inéditas. Assim Fiama faz a sua “inscrição”, num poema de mesmo nome, em *Novas visões do passado*, de 1975:

O século anterior deixara a inscrição na vereda
que me antecede. A mímica e a lírica
desses estranhos esboços restaurei-as. Vi os meus actos
descritos, transactos expandirem-se da pedra.
Esse granito obceca. Se eu isolara assim o meu decurso
entre traçado de muros e legibilidade das letras,
e depois irradiiei de uma experiência, oculta ou não,
o texto, é duvidoso. (...)
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 186).

Atravessada pelo conhecimento da dor, Fiama Hasse Pais Brandão, insistimos,

fragmenta o mundo contemporâneo em sua linguagem, atenta às contradições do homem cindido pela metafísica, a lógica e as ruínas das civilizações anteriores às sociedades que evoluíram da cultura pós-socrática. Pois, dessa forma ela irá recuperar uma perdida completude do ser humano em seu pensamento e emotividade, formando um mosaico de significantes e sentidos das coisas do mundo primitivo e arcaico, o antídoto da fragmentação que a própria tradição racional paulatinamente praticou.

Desses fragmentos vai ela recompondo poeticamente a originalidade de um mundo, assolado de muitas formas pelos dogmas e mecanismos da mentalidade do pensamento filosófico, lógico e religioso monoteísta, além das teorias, engenhos, artefatos e armas da ciência.

Para concluir este capítulo sobre a “Cosmovisão de Fiana Hasse Pais Brandão”, através do movimento dos seus próprios versos, vejamos dois exemplos da sua poética, ambos críticos. O primeiro dá conta da decadência no interior da própria civilização, o que a faz preferir a originalidade de sua digital à mecanização do pensamento; o segundo, uma “visão”, com imagens que transcendem o real da pura racionalidade, transformando a “ruína” da casa em “sinais de vida”, num movimento crescente de imagens florais. São exemplos, respectivamente, de “Área branca / 17” e de “Área branca / 35”, *Área branca*, 1978:

(...) Prefiro aprender pormenorizadamente a conservar uma impressão digital. Há um pensamento abstracto e maquinal que decora a História com inteligência mecânica e por isso é supérfluo escrever. Só alguns raros escribas, como os desenhadores de máquinas, seriam necessários. E poderia descansar a cabeça no regaço da lama.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 298-299)

*Quando rebenta a flor nova no
alpendre da casa, parte de mim
entrega-se a essa aparição. A mesma fuga*

*leva os insectos entre um ponto claro
e outro. As janelas foram escavadas
nas faces. Trepadeiras confusas
parecem muros. Estas visões evitam
que a casa se destrua. Sou o sujeito
que imagina o pensamento dessa figura
comparada a uma ruína.*

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 324)

6 O Cosmos em *Cenas Vivas*

A formação do cosmos da linguagem consolida-se em *Cenas vivas*, 2000, obra constituída por: “Elegíacos”, “Os louvores” e “As poéticas”. Três seções que formam a estrutura cósmica da poética de Fiana Hasse Pais Brandão, do início, *Morfismos*, *Poesia 61*, à magna entrada em *Cenas vivas* no século XXI.

Na seção inicial, seis dezenas de poemas, com ou sem títulos, tematizam a elegia, poema lírico que expressa tristeza, composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, uma canção de lamento, a nênia, entre os romanos. Fiana, em cada etapa de sua escrita poética, reporta-se ao mundo que ficou para trás.

Nº “Os louvores”, como o nome diz, há a celebração ou manifestação em honra de uma divindade ou pessoa célebre, uma homenagem, ou louvação. Na literatura, o louvor é uma composição encomiástica, uma ode, poema de caráter religioso, na maioria das vezes celebrando uma divindade ou herói. O ditirambo, relacionado à música, à dança e ao teatro, era primordialmente um canto em louvor à divindade grega Dioniso. Posteriormente, agregou a dança e a flauta; no VII a.C., ampliou-se com um coro de cinquenta elementos, regido por um corifeu. Na versificação, era uma composição poética de estrofes irregulares, versos de rimas e pés variáveis, em honra do vinho, do júbilo e dos deleites da mesa. Exaltado no Arcadismo, tradicionalmente entre a magia pagã e a liturgia cristã, catorze poemas ordenam, hoje, o cosmos de Fiama Hasse Pais Brandão.

Seis são “As poéticas” que compõem a terceira seção. Numa *Obra breve*, título da poesia reunida ao pé da letra do “breve livro” camoniano, conciso, sucinto, quer dizer, concertado, os títulos de duas das “poéticas” exprimem, com eloquência, imagens e figuras no universo poético de Fiama: “Teoria da realidade tratando-a por tu” e “Sumário lírico”.

O primeiro poema de *Cenas vivas*, sem título, começa com o terceto “Ao raiar do Sol, ainda dormia, / ouvi bater de leve, de fora da janela, / no chão de tojo e fetos, a enxada. ” A voz poética parece dizer que dormia quando a luz da razão principiava, metaforizada pelo Sol; despertou pelo som da enxada dos lavradores, presos ao ritmo do tempo ditado pela alvorada, sugestão de Cronos, o tempo comandado pelo apolíneo, dominado pela luz, um serviçal que obriga o homem à faina, perdida a Idade de Ouro. Giesta é um vegetal arbustivo, papilionácea, de flores amarelas ou brancas. É o tojo que se fez símbolo dos pecados dos seres humanos, falta que os compele a carpir suas glebas tomadas pelos espinhos e pelos cardos; faz-se ainda símbolo do martírio de

Cristo. O tojo é tanto associado a instrumentos de tortura quanto à redenção pelo sofrimento. “Abri os olhos e vi riscos de luz / cruzarem as paredes, como sempre / na casa de Verão, depois vi sombras // passarem entre as fendas da madeira / que iluminavam as manhãs tão cedo. / E os ruídos mortos pelo gume da luz. ” Acordada para ver a real consciência ainda na casa da razão, vê as sombras, porque são consequência da própria luminosidade; ao contrário da bipartição do pensamento platônico, o Mito da Caverna possui o lado de dentro e o de fora da caverna. A voz poética vê “riscos de luz cruzarem as paredes”, a claridade passa através das venezianas, depois enxerga as “sombras passarem entre as fendas da madeira”, sugere ser sublinear a luminosidade no poema, o que implica uma imagem muito sugestiva: a de projeções dos vultos do lado de fora sobre a janela, como se dissesse partidos pela luminosidade, a metáfora da razão, entre o corpo físico que trabalha e alma na forma da sombra. Logo, são homens bipartidos pelo mundo da tradição racional e metafísica, representado pelo senhor das terras que, como os antigos reis, figura Zeus. O monarca é o aprendiz de Júpiter, o defensor da ordem cósmica anterior, por outro lado, o poeta representa o serviçal das filhas da memória, as Musas, da mesma forma que o Zeus é espelhado pela nobreza, e esta se reflete nos suseranos, os proprietários de terra; o labor dos lavradores ainda é o mesmo dos servos de gleba, pouco se diferenciavam dos antigos escravos nas propriedades rurais romanas. O labor do lavrador é pago com a proteção do senhor das terras, ele é uma mão de obra separada de seu próprio espírito.

Outro poema do livro abre com uma citação dos *Diálogos* de Platão. Entre aspas, lemos a questão posta no *Hípias Maior*:

“Como se explica, Hípias, que os antigos sábios todos se tenham afastado dos negócios públicos?”
perguntei, porque também eu calei
a minha voz pública de outrora. Cidade,

perdoa-me a ausência e o rancor,
 perdoa que a minha voz agora
 não nomeie os teus cais de embarque,
 a dor, miséria e cúpida opressão.
 Ainda amo, neste exílio de paz, a mesma Paz.

Sábua, não sou. Calei-me porque
 as memórias minhas e a voz sozinha
 também pertencem ao Todo, em harmonia.
 Ainda amo a pátria, feita de lugares, parentes,
 dos próximos, e do vento, meu semelhante.
 (BRANDÃO, 2002, p. 612)

Pela pergunta, Fiama afirma que a versão que define Hípias é a de Platão. É um artifício de verdade que encontra para questionar aspecto recorrente na cultura Ocidental. Os dóricos dão novas versões aos mitos. Platão define a filosofia anterior ao seu mestre Sócrates e aos sofistas, na antiga Grécia, entre os séculos V e IV a.C. O seu discípulo Aristóteles explicou a tragédia pelo referencial de sua lógica. Como herança, temos as versões oficiais da História, sempre criticadas. Fiama parece não somente questionar, mas reconsiderar a visão crítica que a tradição do mundo Ocidental herda, principalmente de Platão, em relação aos poetas. Fiama, através de sua voz poética, considera também os poetas que são perseguidos numa outra época e lugar, por uma tradição herdada da cultura pós-socrática.

É sabido que o discípulo de Sócrates descreve Hípias, contemporâneo de seu mestre, de prodigiosa memória, como pletórico no elogio das suas aulas, que lhe davam maior lucro que aos outros, fazendo com que os pitagóricos e Platão o abominassem. São os prenúncios de que a nova filosofia grega calaria para sempre a antiga cultura, os mitos, com novas versões, a retórica sofista e os poetas. A voz poética põe a questão do filósofo como sua – “perguntei, porque também eu calei / a minha voz pública de outrora. Cidade” – deslocando-a, porém, para um sentido diferente ao de Platão; questiona-lhe a visão, ao dizer ter-se calado da mesma forma, semelhante ao que

sucedeu aos sofistas e aos poetas expulsos, que silenciaram suas vozes nas ágoras. Faz-se implícita, talvez, a reverberação da fala da racionalidade, ventríloqua, agora, e a Grécia se torna Portugal, pois é também a voz de uma poeta.

“[P]erdoa-me a ausência e o rancor”. Sendo a citação um gesto de leitura, ouvir-se-iam ecos dos poetas desterrados de Atenas, vindos de longe e, ao mesmo tempo, de perto, entre aspas, do duplo exílio imposto. O primeiro é devido à sua história pessoal, que de certa maneira a expulsa, não de Portugal, mas do cânone poético da época, quer dizer, um exílio de mão dupla, tanto à esquerda da moral do regime político quanto à esquerda da estética ortodoxa de natureza neorrealista. O segundo exílio -- “perdoa que a minha voz agora”-- é devido à sua bibliografia, pouco lida, e fundamental para a compreensão de um poema sobre a leitura platônica que, na verdade, é releitura de um poema seu contra a Guerra Colonial, “A obra nas fornalhas”, (*Este*) *rosto*, 1974.

Embora não mais nomeie a cena trágica da partida de cidadãos, poetas e soldados, “agora”, na interlocução com Hípias, compreendemos que a voz poética não é cúmplice da tradição metafísica e racional nem alienada da História sua contemporânea. Isto porque o afastamento dos “negócios públicos” implica, literal e metaforicamente, o não mais pertencimento ao legado da cultura platônica, àquilo em que ela se transformou: o mesmo despotismo contra os sofistas e o os aedos se fez também na ditadura em Portugal, a cobiça dos filósofos da razão sobreposta à das elites da tradição, alcançando o século XX e o seguinte até nossos dias, transformando-se em ruínas, o lado de fora da Alegoria da Caverna de Platão. O lugar original de que foi expulsa, a sua Atenas superposta a Lisboa, se transformou idealmente em ruínas pela cupidez dos continuadores da filosofia da racionalidade, contudo, o desterro, por outro lado, se tornou na mesma paz que possuía em seu local de origem, na consciência e na sua escrita poética: “Ainda amo, neste exílio de paz, a mesma Paz. ”.

Logo: “Sábia, não sou”. Por um lado, porque dialoga de forma crítica com o conhecimento racionalizado e cientificista dos filósofos como Platão, os donos da razão, e, por outro lado, porque é a voz da poesia, o acorde e a fala mais profundos do ser, degradados pelo discípulo de Sócrates. E o seu silêncio deve-se às suas memórias, à outra fala lírica que retorna ao coração das coisas, que é dita pela voz solitária, a da individuação do poeta, do seu eu lírico, não a da primeira pessoa do individualismo mercantilista, ou sua anulação diante de uma visão apenas coletiva, ela pertence antes à essência das coisas, a primordialidade, portanto, ao Todo, de onde emana a unidade do ser que é a poeta e a sua poesia e, assim, mesmo exilada e degradada pela definição do filósofo, possui a completude de outra forma, a harmonia entre o corpo e alma entre sentir e pensar e pode amar as coisas a que um dia se habitou e que lhe foram retiradas. Assim, a voz é semelhante ao vento porque é a mudança através da Poesia, a verdadeira revolução política implica uma forma inédita de pensar, assim como uma outra conformação na linguagem poética.

Na seção “Elegíacos”, encontramos o instigante poema “*Sed in Arcadia*”, uma síntese da gênese universal da linguagem de Fiana Hasse Pais Brandão. A condensação discursiva de um cosmos como escrita poética, uma catalisação de sua cosmurgia, a partir da narrativa mítica, nos reporta a esse lugar arquetípico chamado Arcádia, uma antiquíssima região campestre da Grécia, da primordialidade dos seus mitos. Através das eras passou a ser denominada como lugar de uma geografia imaginária, engendrado pela agrimensura simbólica das poéticas de inúmeros aedos, bardos, vates, poetas e pintores, principalmente na época dos renascentistas e dos românticos. Lá grassava a ventura, o despojamento e a harmonia num mundo bucólico povoado por pastores que conviviam em compatibilidade de ânimos, que nos recorda o Bom Selvagem, ou o Nobre Selvagem, uma visão da utopia e da comunhão entre os homens, que ainda

teriam uma existência como na Idade do Ouro, ausentes da soberba, usura e a vilania, males que teriam destruído moral e eticamente outros lugares.

Em pleno Século das Luzes, XVIII, desse pensamento na literatura derivaria o Arcadismo, época em que surge um novo modelo de vida na Europa, em que uma tradição milenar é derrubada para erguer-se outra. As bases dessa mudança radical são Inglaterra e França, no momento em que declinam as monarquias e a burguesia passa a imperar no mundo com a coroa de seu capital, torna-se o estado forte e centralizador, onde o azul e o vermelho do sangue foram substituídos pelo dourado do ouro e o brilho da prata, por intermédio de extraordinárias rotas de negócios ultramarinos, a proliferação de instituições bancárias, indústrias manufaturadas e um começo de produção por meio de máquinas. Apodera-se a burguesia de quase tudo que fora da nobreza e, num ritmo ainda mais exploratório, predavam ainda mais as classes menos favorecidas, que haviam sido os servos de gleba da monarquia e tomaram uma imensa porção de terras para cultivo. Com a aristocracia nobre decai a fidalguia religiosa, cujos prolongados e controversos certames sobre as teses teológicas resultam, se não na perda da fé nos seus preceitos e na figura central de Cristo, na confiança de muitos de seus fiéis.

Em *Sed in Arcadia* – que vamos ler devagar, como leitor em visita aos quadros de uma exposição –, temos uma construção poética única, onde uma leitura transversal existe dentro de outra já oblíqua. Percebemos prefigurações simbólicas dos mitos gregos assentadas em palavras, às vezes convergindo em letras do alfabeto latino, onde subjazem a elas no poema o significado das letras fenícias, assimiladas pelos gregos, que se relacionam a divindades da mitologia da antiga Grécia, originando no poema “*Sed in Arcadia*” uma narrativa primordial.

No primeiro verso, “Houve um tempo em que o tempo passava passo a passo”,

nos deparamos como a palavra tempo, carregando como um andor a deidade Cronos, divindade grega que se relaciona no alfabeto fenício à letra ‘Resh’, equivalente do r latino, significando cabeça, ampliando na leitura a significação, cabeça traz o sentido de líder, o chefe, surgindo assim o sentido como o deus poderoso, portanto, de um tempo que escorria passo a passo, de forma vagarosa, ou seja, se refere à própria ideia da Idade do Ouro, presente no mito da Arcádia, em que o tempo demorava a escoar-se para os seres humanos e, por isso, suas existências prolongavam-se muito mais que a dos homens de outras épocas, o período em que Cronos reinava, um tempo mítico sem fim em muitos sentidos, quanto a felicidade, por exemplo, é o lugar primordial da exaltação à natureza, aquele que a cultura da razão através da filosofia pretendeu extinguir e, apesar de ser expulso como mito primordial, como os poetas, ou, ainda, de ter sido assimilado com outras versões, refugiou-se nos contos, lendas e na poesia de Homero e Virgílio, e, ainda, restou de forma arquetípica e latente nas pessoas.

Houve um tempo em que o tempo passava passo a passo,
tal como saía da boca lento o bafo contra a vidraça,

Assim também no segundo verso temos a palavra boca, que diz respeito à letra fenícia ‘Phe’, equivalente do p latino, e relaciona-se à divindade Mercúrio, para os romanos, Hermes, para os gregos, o mensageiro dos deuses, que traduzimos como uma mensagem surgindo de forma lenta da boca, como era o tempo de então, a formação de uma ideia, no caso o da própria gestação do cosmos, na forma do hálito embaciando na vidraça, denotando o translúcido da linguagem, que se deixa atravessar pela luz do raciocínio, porém, somente pode ser vista por dentro, o próprio procedimento da escrita poética de Fiama, que de forma sublinear, em *Sed in Arcadia*, relaciona, entre outras narrativas míticas, o mito de Cronos, na criação do seu reino, como a concepção do cosmos da linguagem poética de Fiama, e no terceiro verso diz, da geração do poema,

do cosmos e da linguagem do poema superpostas, é o sopro criador da época em que tudo era dado aos homens pela vontade do deus do Tempo, o demiurgo da época primordial.

De forma implícita nesse hálito, que se torna bruma na vidraça, interpretamos o que está sob esse espectro diáfano, que é a criação da escrita poética de Fíama, o mito da criação de Hesíodo na *Teogonia*. Urano, um deus primigênio, o próprio céu, que foi concebido naturalmente por Gaia, Urano, então, casou-se com ela. Por todas as noites Urano surgia e cobria a Terra, todavia, nunca amou os seus filhos gerados com Gaia. Eles eram os Titãs, Cem braços, os gigantes de um só olho, os ciclopes; Urano fazia a mãe Terra sofrer, ela gerava ininterruptamente seus filhos, ela tramou, então, um plano, do qual somente o caçula, Cronos, tomou parte decepando o testículo do pai, o Céu, do sangue que caiu na terra geraram-se as Erínias e as Melíades, do sêmen que caiu no mar nasceu Afrodite. Cronos, um dos derradeiros descendentes de Urano, o encarcerou no Tártaro, as entranhas da própria Gaia.

tal como um dedo escrevia nessa bruma devagar o nome
das vagarosas sílabas mais longas do que o horizonte

No terceiro verso encontramos o vocábulo *dedo*, que escreve no vapor que embacia a vidraça, depreendemos com isso a ideia da oralidade das palavras advinda do sopro que depois se torna uma inscrição, a história da própria escrita. Assim as letras *i* e *j* latinas, relacionadas ao ‘Yod’ fenício, são as representações de *dedo*, que apontam através dos arcanos das antigas ciências, como a cabala, a significação da Virgem, que é regida também por Mercúrio. A Virgem parece afigurar mitologicamente uma deidade primordial, Perséfone, divindade da vegetação, plantas, flores, frutos ervas, filha de Deméter com Zeus. A inocente donzela raptada por Hades, que a levou para o mundo

inferior a transformando em rainha dos mortos. Zeus enviou então, a Hermes, grande negociador como é sabido, tentando harmonizar as coisas com Hades, para que devolvesse Perséfone. A mãe de Perséfone é Deméter, a deusa mãe, da agricultura e do matrimônio, filha de Cronos com Reia, divindade das terras lavradas, em contraposição à Cibele, deusa das terras selvagens, era a divindade das safras e das estações, ou seja, por favorecer o cultivo do trigo essa planta se tornou símbolo do mundo civilizado. Junto com Baco fez inúmeras e demoradas viagens passando conhecimento aos seres humanos para que cuidassem da agricultura.

Indo além da forma, numa catábase, descemos ao fundo de *Sed in Arcadia*, retiramos, então, do fundo do poema, em sua continua criação do cosmos, no ritmo ditado pelo tempo, a filha do próprio Cronos, também sua criação, na forma de sua filha Deméter e sua neta Prosérpina, mitos que são recontados pela cultura dórica, raptados por outras versões narrativas, como Perséfone em seu próprio mito por Hades, marcando a passagem de um tempo primordial para uma nova cultura.

Lemos nessa escrita mitológica na vidraça que o nome inscrito é o do deus do tempo, assim sugere a palavra “vagarosas”, um tempo que escorre de forma lenta, e depois quando diz que as sílabas do nome são mais longas que o horizonte, ou seja, a noção de tempo está ligada às vogais e consoantes do nome sendo escrito, de forma demorada, na vidraça, representam, portanto, Cronos, e, essas sílabas, possuem uma extensão maior que o horizonte, o nome que está sendo escrito sabemos que é Cronos, portanto possui uma dimensão mais ampla que Urano, o deus do espaço, ou seja, o próprio horizonte. Representa que o filho de Urano, Cronos, agora é maior que o pai, indicando outra etapa da criação dos cosmos quando Urano é derrotado por seu filho Cronos na guerra entre o tempo e o espaço. Por outro lado, a palavra formada pelas sílabas escritas pelo dedo na vidraça, é um símbolo mitológico, um signo e um conceito,

que tem no universo da imaginação um espaço maior que o horizonte físico.

A voz poética, no quarto e no quinto versos de *Sed in Arcadia*, diz que essa amplitude temporal se dá por detrás das “janelas”, esta palavra tem sua representação na letra e latina, equivalente da letra fenícia ‘He’, que significa “janela”, e diz respeito ao deus Marte, a divindade do fogo e da guerra, portanto, a deidade que surge para representar a contenda entre o senhor do espaço e, o seu descendente, Saturno. Através da janela vemos o horizonte, de dentro de um recinto para o lado de fora, figurando que a voz poética olha do referencial da primordialidade para o mundo após a cultura pós-socrática, ou seja, do interior da caverna para a luz do sol, oposto ao pensamento platônico no Mito da Caverna, essa perspectiva, em relação à escrita poética de Fíama, revela que a sua apreensão surge a partir do fundo do poema para sua forma aparente, ainda que separados por uma vidraça, atrás da qual os mitos primordiais foram encarcerados, o lugar em que se encontra nossa essência, o homem bipartido ente a alma e a carne está no lado posterior da janela.

por detrás das janelas. Tão plano, tão vasto,
o espaço ia, devagar, também, até ao mar.

Do quinto verso para o sexto, percebemos os acontecimentos do mito da guerra entre o tempo e o espaço, quando Urano na forma de sua amplidão se queda para a linha seguinte do poema vagarosamente, portanto ditado pelo tempo, até o mar, depois de decepado seu testículo pela foice de Cronos o sêmen expelido cai no mar e Vênus nasceria junto com um novo reino.

No sétimo fio do poema a história mítica prossegue, depois da mudança de governo do espaço para o tempo, que se deu no mar, que junto com o novo personagem, ventríloquo da voz poética, segue com ela, agora, até o lago dos juncos; destacamos,

assim, a palavra do verso “juncos”:

E o mar vinha comigo até ao lago dos juncos

O junco é a matéria-prima com que se fabrica o papiro e o cálamo, instrumento feito do caule dessa planta, talhado transversalmente ou afinado na ponta, usado antigamente para escrever em papiros e pergaminhos, nos dois casos, uma clara referência que emerge do “lago de juncos” ao processo da escrita, tanto do mito como da poesia de Fiama. Novamente percebemos de forma tácita a menção ao processo evolutivo da escrita, que nos reporta também para o desenvolvimento da linguagem da cosmurgia de Fiama. Papiro é indicado pela letra fenícia ‘Tsad’ que significa o caos e a busca, mas não possui uma equivalente em latim, ou seja, é colocado sutilmente no poema como índice de uma época primordial em que se deu o caos, que antecede ao cosmos da razão greco-latina em que a visão dórica não existia, nem a filosofia racional e, simultaneamente, diz respeito à contenda caótica entre os deuses olímpicos e o Titã Cronos; esses traços correspondem, portanto, ao procedimento poético de Fiama em sua obra e nesse poema em questão, passando com sua linguagem pela etapa do caos na procura do seu cosmos da linguagem, e cuja apreensão surge do desvelamento sublinear no fundo do poema, em sua rede de metáforas, no vestígio de uma letra.

Tsad, além disso, refere-se ao signo de Aquário regido por Urano, divindade do espaço, de quem Zeus, deus dos raios celestes, era neto, e que irá destronar seu pai Cronos, como etse fizera antes com seu avô. Estabelece uma ligação celestial entre avô e neto e também como uma espécie de vingança, prenunciando no poema a luta de Júpiter contra Saturno e a vitória daquele. O mito de Aquário diz respeito a Ganimedes, que velava o rebanho paterno, Zeus ao avistá-lo sentiu uma imensa atração por sua beleza. Zeus metamorfoseou-se numa águia e o arrebatou para o Olimpo. Ganimedes torna-se o serviçal das divindades, servindo o néctar divino aos deuses, e a água para os

seres humanos, torna-se a sentinela da água potável. Simbolizando esse aspecto, Ganimedes carrega uma ânfora. Outro mito que mostra uma relação diferente com Aquário, em sua primordialidade, é o de Prometeu, o seu intuito de contribuir para a evolução da humanidade existe também em Aquário. Prometeu resgata a humanidade das trevas da insciência, repassa ensinamentos das artes e das ciências. Deixar de possuir a faculdade de utilizar o fogo simboliza a retirada do direito à razão, ao conhecimento e à liberdade. É o castigo de Zeus, metáfora mitológica do que foi imposto pela cultura dórica depois de conquistar a Grécia pelas armas, período que ficou conhecido como Idade das Trevas Gregas.

Papiro refere-se também à Civilização Minoica³⁷. A civilização primordial da Grécia que os Aqueus e, principalmente, depois os dóricos submeteram à sua cultura. As flores e os ramos de papiros, assim como os de juncos, eram motivos decorativos formando o estilo floral. Nessa sociedade havia a classe dos escribas que utilizavam junto com as tábuas de argila o papiro trazido do Egito, uma clara referência à escrita, que os dóricos impediriam, junto com o idioma de se manifestar na Grécia por três séculos após a invasão, época que ficou conhecida como a Idade das Trevas Gregas, tal como Platão faria com os poetas mais tarde e, milênios depois em Portugal na ditadura, Fíama sofreria a censura comparável. Contudo, a cultura minoica conseguiu subsistir e entre as divindades estão Apolo e Ártemis numa visão primordial e Latona.

Por outro lado, vinculando-se ao que acabamos de analisar, e devido ao poema se referir ao “lago dos juncos”, colocamos em relevo agora a personagem mitológica Latona, chamada assim em Roma e Leto na Grécia, uma das irmãs dos Titãs, aquela que era dita da noite era a mãe de Apolo e Diana, a Caçadora; conforme uma versão, tornou-se amante de Zeus, com quem teve os gêmeos Febo e Artêmis. Foi cultuada como a

³⁷ A Civilização Minoica surgiu durante a Idade do Bronze Grega em Creta, a maior ilha do Mar Egeu, e floresceu aproximadamente entre os séculos XXX e XV a.C. Creta Antiga.

divindade da maternidade e, através de Apolo e Diana, quando pequenos, uma defensora das crianças. Apesar da coragem era também considerada uma deidade da modéstia e do pudor.

Latona foi aquela que o ciúme de Juno expulsou de terra em terra, como sucedera, para além dos mitos, na realidade com os poetas. Juno é a tradição da razão, dos lares e da família, é onde, num contexto mais amplo, para que se contraponha a lira à “Flauta de Midas”, é mais estimada, uma prefiguração que parece provir da mercancia fenícia, da visão burguesa e elitista, dos preceitos de herança e consanguinidade, das aparências e do nome de família, do capitalismo.

Hera, ou Juno, é o arquétipo que filtra os outros oníricos, a consciência que vigia os sonhos alheios, que possibilita gerar no âmbito mítico e religioso a nova filosofia que expulsa a poesia de Atenas. Midas perde a contenda na história do mito, porém, no mundo real, tal rei se faz vencedor através de Platão, expulsando os poetas com seus cantos e suas liras. E os próximos versos de Fíama no poema passam a ter uma conotação ainda mais fortemente biográfica.

Fíama, então, estaria criando seus próprios símbolos a partir dessas figuras, como *Sed in Arcadia*, mesclando a sua realidade e imaginação de poeta com a da mitologia, numa mitopoesia entre o presente e o passado, depois alastrando-se da própria feitura do poema para a obra. Temos, então, o enfoque da cultura primordial da Idade do Ouro, a civilização Minoica, contida também na Arcádia, a era de Cronos, ser dominada e destituída por Zeus, a divindade máxima da cultura dórica.

Latona, em fuga da perseguição de Hera, deu em terras da Lícia com seus gêmeos Apolo e Diana nos braços, exaurida e sedenta. Imediatamente diante dela avistou um límpido lago, onde os campônios colhiam o junco e o vime. Latona agachou-se para ingerir o precioso líquido. Os labregos, porém, não só lhe negam a água que

implora como a revolvem para torná-la nociva. Latona, diante de um ato tão cruel, ergueu os braços para o alto e exclamou tomada de furor: “Que vocês nunca mais consigam escapar de dentro desse lago, que vivam o que lhes resta de vida entre as suas margens! ” E foi o que se sucedeu: os camponeses habitam nesse manto líquido, submergidos em certos momentos, noutras revelam suas frentes e nadam. Suas palavras duras contra Latona voltaram-se contra eles mesmos, transformaram as próprias vozes, e passaram a coaxar, os lábios ampliaram a abertura, o espaço entre a cabeça e os ombros diminuiu e por fim transformaram-se em sapos por castigo. Isso mostra, por outro lado, como eram criadas as narrativas míticas, a partir do que um elemento natural, um ser ou a própria natureza ditavam através das imagens, depreendendo relações específicas e gerais do objeto com o mundo, outros seres e os homens e, com a imaginação, ampliavam um fenômeno ao tentar explicá-lo

E o mar vinha comigo até ao lago dos juncos
e dos peixes, que nadavam entre as minhas mãos
tão demoradas. (...)

E, na oitava linha, o mar viria em sua companhia até o lago também dos peixes, cuja letra fenícia é o n, indicativo de Plutão, senhor do Hades, do mundo das sombras, a região que lhe coube na partilha após a vitória sobre Cronos, seu pai, que o engolira antes do último, já que no lugar de Zeus a mãe colocara uma pedra e passara a ser então Netuno e o mar é o domínio dele, o mesmo que acompanha no poema, agora essa voz do mundo sombrio como o fizera na batalha, Poseidon. Por isso, o poema diz que os peixes, cifra de Plutão, nadavam entre as suas mãos (cifra de Marte), ou seja a guerra entre o tempo e a razão, tempo esse que percebemos através da expressão “tão demoradas”: o advérbio ampliando o poder do tempo verbal; é a derrota da Idade de Ouro, onde Plutão mesmo sendo um dos vitoriosos era um mito primordial, que nessa

versão passa habitar o Hades e assim também é um perdedor diante da nova cultura, pois vive junto com as almas encarceradas, um prisioneiro do seu próprio novo mundo.

(...) Onde estive, quando esperava
o antigo carro do leite como se ele viesse do passado?

Os versos supracitados revelam, agora, a presença em *Sed in Arcadia* de um mito primordial anterior a Apolo. Galáxia é a denominação no idioma grego de Via Láctea, provém do latim *galaxias*, ‘Via Láctea’, do grego *galaxías*, ou (kúkulos) ‘(círculo) de leite’, assim a adjetivação *galaktikos* insufla a ideia de branco leitoso. Ao mirarmos, à noite, os astros sem a iluminação urbana entrevemos uma parcela que se assemelha a um caminho alvacentos em forma de espiral. Em Roma nomearam Via Láctea o “caminho feito de leite”. Portanto, do lácteo da língua latina originou o nome leite. O vínculo mítico e simbólico que estabelece com o leite foi legado pela mitologia grega, que atribuía a formação da Via Láctea ao leite do seio de Hera, esposa de Zeus, que envolvia Hércules em sua amamentação pela madrasta Hera, que o atirou longe por ter sugado muito forte e assim ter se espalhado no céu, do leite derramado, os astros.

Contudo esse é um mito novo dos povos que vieram depois para a Grécia, além desse aspecto, o poema refere-se ao “antigo carro de leite”, ou seja, quando Hélios, o mito do sol, anterior aos dóricos, cingido por uma auréola de relâmpagos, fazia o périplo cósmico em seu carro de fogo puxado pelo quarteto de cavalos: Pírois, Eoo, Éton e Flégon. É a luz primordial oposta à luminosidade racional, uma claridade conceitual que define a própria luminescência natural, a que emana do olhar do homem arcaico em sua integridade, sem bipartições, a sapiência em sua essência, antes de ser pilhada pela filosofia racional.

Nos versos mencionados anteriormente, lemos: “(...) Onde estive, quando

esperava”. Esse local é o mar, pois o sol ao nascer parece surgir do oceano, o reino de Netuno. Na mitologia grega dórica, posterior à dos egeus, pelasgos e aqueus, assim como nos mitos romanos, a divindade Hélios foi aos poucos perdendo espaço para Apolo (Febo) em suas funções celestiais. Ésquilo, um dos poetas trágicos, coloca Apolo, no lugar de Hélios, guiando a carruagem solar, revelando a influência da cultura dórica. Hélios, como todos os mitos primordiais, manteve-se, porém, sem seus principais atributos primevos em sua nova versão mítica, como a divindade que protegia a Rodas. A pergunta de Fíama põe em questão a alternância dos desuses no lugar reservado ao poder.

e depois o de outros ofícios vagos que eu conhecia?

O nono verso refere-se ao carro, agora em eclipse, sendo de outros ofícios, porque é imagem do carro do usado por Prometeu para roubar o fogo olímpico e dá-lo aos homens. Prometeu era um dos irmãos dos titãs, uma raça primordial de seres colossais, que habitou a terra antes do homem. E a voz poética diz que essas habilidades eram incipientes, incertas, quase desconhecidas, pois pertenciam aos deuses, portanto, os ofícios dizem respeito ao conhecimento que somente os deuses possuíam, como aqueles de Vulcano, como artesão, e que se transformariam nos diversos tipos de trabalho humano, assim também aqueles de Atena, a deusa da guerra, da sabedoria, das artes e ofícios, esses atributos que os homens passam a possuir.

Prometeu junto com seu irmão Epimeteu, tinha a responsabilidade de criar o homem e garantir-lhe e a outros seres as devidas capacidades para que sobrevivessem. Epimeteu tinha a responsabilidade de criar o homem e a Prometeu coube comprová-la quando estivesse concluída. Epimeteu buscou colocar em todos os seres as faculdades

específicas e variadas, vitalidade, velocidade, valentia, perspicácia, plumas para as aves, caninos e garras para os caçadores etc. Quando teve que lidar com o ser humano, o ápice da criação, a mais elevada dentre todas as criaturas, Epimeteu percebeu que já usara tudo que possuía com os outros seres e recorreu ao irmão. Prometeu, por seu lado, pediu ajuda a Minerva, subiu ao Olimpo celestial, acendeu um archote no próprio fogo do carro solar e o entregou ao ser humano, acendendo nesse a inteligência com a centelha divina. Assim, o ser humano com tal faculdade ocupou o topo em relação aos outros seres e passou com fogo a fabricar seus artefatos, ferramentas e armas.

Como vivi, ao chegar até mim o carro do petróleo, ou o passo
do carteiro junto ao portão de ferro, de abrir tão atrasado,

Os versos acima expressam o que a voz poética viveu sem saber dos ofícios, ou seja, das habilidades e saberes que envolvem o carro do petróleo e tudo que ele significa política e economicamente. Fiama, nesse momento, em *Sed in Arcadia*, desvela o que se oculta nas sociedades atuais, em que determinados mitos estão implícitos nas tradições de culturas contemporâneas, com os valores semelhantes aos da cultura greco-romana de conquistas, exploração, domínio, poder bélico e riquezas. A cultura clássica não somente fundou a civilização Ocidental continua, porém, sua ventríloqua, manipulando-a como uma criatura sua, uma marionete do presente cujos fios são as narrativas míticas de forma sublinear na cultura recente.

É como se Fiama entrelaçasse os mitos do passado aos acontecimentos históricos de sua época. Se na imagem do “carro do petróleo” houver impressão da Guerra Colonial, o combustível para os navios, aviões e carros de combate, estamos transportados ao universo mitológico, mais imaginariamente ainda, ao carro do Sol de Hélios, em que Prometeu acendeu o archote para entregar o fogo divino aos homens, o

que se opõe à outra versão do carro solar guiado por Apolo, que é a luz da razão, que permanece na tradição dos tempos modernos, como herança dos povos dóricos, da guerra, das invasões, conquistas, a razão se torna, então, um alibi pelo referencial dos vencedores, e a própria história, ciência e metafísica se tornam apenas retóricas.

A mensagem, sugerida pelo carteiro do poema, que nos reporta a Hermes, traria cifrada a notícia do fim da ditadura em Portugal, o portão de ferro que demora a se abrir, ou seja, a abertura democrática de forma lenta, gradual; ao mesmo tempo, a palavra “portão” nos reporta ao d latino, vinculado ao delta grego, cujo equivalente no alfabeto fenício é o ‘Daleth’, que simboliza porta, letra que é concernente a Zeus. Portanto, de forma tácita, esse verso de Fiama indicaria a passagem, a abertura de uma época política para outra; contudo, essa liberdade tem seu preço: o aprendizado político de resgatar a democracia implica o castigo prometeico de lutar pelo Socialismo contra o abutre que ameaça a Europa, o Neoliberalismo. O atual sistema político-econômico em curso imporia castigo comparável ao de Zeus, que por intermédio de Hermes, deus mensageiro entrevistado no poema enviou Pandora para os homens na Terra, por terem aqueles adquirido o fogo das ideias, quando dentro da caixa havia todos os males da humanidade; assim a esperança no fundo desse mítico recipiente corresponde a utopia que não se fez após a Revolução dos Cravos, latente nas pessoas e simbólica na escrita poética de Fiama.

Tal como, na Bíblia, Eva, ao comer o fruto do conhecimento e seduzir Adão, é expulsa com ele do paraíso. Na cultura grega, a expulsão do paraíso expressa a Idade de Ouro de Cronos, a Arcádia, o paraíso primordial, que são expulsos do próprio homem pela cultura da razão, dos dóricos, de Sócrates, Platão e Aristóteles. O poema perpassa a vitória de Cronos sobre Urano e de Zeus sobre o deus do tempo, todavia, os homens não conseguem destronar o deus da razão, Júpiter, através de Prometeu, ou melhor, tornam-

se tão racionais quanto as suas divindades e a difundem num mundo em que Pandora abriu o invólucro enviado por Zeus, a esperança que está no fundo da caixa e na profundidade do poema, é a recuperação de uma utopia primordial na forma de um cosmos na escrita poética.

(...)
 que a suave mão do carteiro vinda da feliz Arcádia,
 que eu já amava, tocava tantas vezes o sino quantas
 as pancadas do velho metrônomo da minha vida?
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 635)

No décimo quarto verso lemos “a suave mão do carteiro”, em que a palavra “mão” é o significado fenício para a letra ‘Caf,’ equivalente do grego K ou κ (kappa), e do k latino, trazendo o sentido de mão ou de palma de mão, é a letra que diz respeito a Marte na cultura da Grécia, deus da guerra e do fogo; relemos então o verso como a sutil mensagem de guerra, ou seja, a narrativa mítica da guerra dos deuses gregos provinda da feliz Arcádia, um paradoxo em forma de unidade e símbolos, todavia, desvelando o pensamento que está por detrás da mentalidade e dos jogos de poder de nossos dias.

No verso anterior ao último, a voz poética diz amar a Arcádia, subentendida ali, ou seja, ama o lugar que é a origem do poema e dessa narrativa mítica, que a escrita poética traz em forma de mensagem dos deuses. Arcádia é a Idade de Ouro, o Éden, o paraíso perdido, uma eterna esperança em animação suspensa. Revelam as entrelinhas dessa hermética mensagem que a Arcádia permanece latente no fundo das versões míticas, ainda que os dóricos e toda cultura greco-romana engrandeçam, com elas, a onipotência do seu deus, Zeus, sobre as divindades primordiais, porque desse modo perpetuam a sua visão racional, lógica e metafísica, contudo, esse lugar imaginário

conseguiu conservar-se nas camadas profundas da narração, um estrato arcaico, mítico e simbólico sob as construções narrativas das mitologias posteriores e, assim, se tornam latentes no próprio ser humano, junto com os valores primordiais, da essência real dos homens que o poema de Fiama revela.

No último verso convergem outros dois anteriores: “que a suave mão do carteiro vinda da feliz Arcádia, / que eu já amava tocava tantas vezes os sinos quantas / as pancadas do velho metrônomo da minha vida? ” Em primeiro lugar, percebemos a pergunta, posta pelo poema e discutida por nós, e, por isso, se faz retórica, como os pensadores sofistas, porque Fiama sabe a resposta, ela criou o poema; aspecto anterior à cultura pós-socrática, dos poetas arcaicos e seus filósofos. Essa mensagem parece marcial, pois toca o sino como se marcasse os *rounds* da contenda entre os deuses e as etapas da cosmogênese na poesia de Fiama, assim como os acontecimentos que envolvem Zeus, Prometeu e os homens nos incitam a procurar, além da aparência conceitual, na palavra sino, qual a sua relação com a mitologia grega.

A palavra sino provém da forma etimológica latina *signum*, que significa ‘sinal’, ‘marca’, como a própria palavra signo que significa ‘sinal indicativo’, ‘símbolo’, provém etimologicamente também de *signum*, os dois vocábulos se diferenciam apenas pela letra g presente em signo, indicativo que já foram um só vocábulo; desta forma o termo sino assemelha-se, pela origem do seu étimo, a signo, ou melhor retorna ao seu passado, em que, além de representar um instrumento obcônico, geralmente feito em bronze, é um ‘sinal’, uma marca dentro do poema, figura algo mais, o indício de uma coisa ou algum ser, ao soar o seu gongo, um procedimento poético de Fiama, que ela buscou na origem primordial do homem, quando uma palavra podia ter mais de um sentido.

Um dos sentidos da palavra sino, através da palavra signo, é símbolo, que

representa, entre outras coisas, os mitos, e prefigura, dessa forma, as divindades. ‘*Signun*’ como sinal ou marca, é o significado da letra fenícia ‘Taw’, o ‘Tau’ grego, equivalente do t latino, e relaciona-se ao sol. Pode referir-se, nesse contexto, tanto ao deus Hélios da primordialidade, ou seu substituto dórico, Apolo, o deus da razão, e ainda, ao mito do Leão de Nemeia, em que o sol representa esse animal, no primeiro trabalho de Hércules, o semideus, que como Prometeu defendeu os homens das injustiças dos deuses.

Parece, dessa forma, que em *Sed in Arcadia* as coisas são assinaladas pelo Sol, a razão, ou a sapiência primordial, como intermediadora da história do poema, ao deprendermos que as pancadas no sino feitas pela mão carteiro, índice da divindade mensageira dos deuses, Hermes, são tantas “(...) quanto / as pancadas do velho metrônomo da minha vida?”, em que o instrumento mecânico é uma metáfora do coração, que rege como um diapasão o ritmo da existência, é a marca do sentimento da poeta no poema, o que amalgama os princípios da razão aos da emoção, superando a bipartição do ser humano, unindo outra vez o corpo a alma, o fundo do poema a sua forma, com versos de mais de doze sílabas, uma medida indicadora do verso bárbaro, que nos reporta ao primitivismo mitológico e as suas narrativas, criando, assim, outra vez uma unidade que recupera a primordialidade.

Os sons do sino parecem sinalizar as notícias do deus da razão, Apolo, ou seja, do sol que subjaz ao sino, como já verificamos acima, porém, são relativizadas na mesma proporção pelas “pancadas do velho metrônomo da minha vida?”, aparelho desenvolvido no século XIX, que cria um ritmo preciso para os movimentos musicais, como uma frequência automática no assinalamento do tempo, ou seja, evoca o ritmo da música antiga, da harmonia da lira, e dos versos que se confrontam com os valores da razão, pelo conteúdo que não busca a clareza, porém as metáforas e símbolos, representando os mitos, entre outras coisas, e a métrica que transcende o metro fixo e

canonizado na poesia bucólica, do parnasianismo, sugerindo um retorno aos ideais dos poetas arcaicos, uma harmonia primordial através da melodia, dos primevos aedos da Arcádia, onde Cronos ainda permanece com seu reino da Idade do Ouro, latente no tempo da música dentro da poesia. É a história mítica em sua cosmogonia, a condensação do cosmos na linguagem através do discurso poético.

Na busca de relações entre mito e filosofia sobre o Sol, não podemos esquecer que Platão elaborou uma relação de conformidade e maniqueísmo, na qual o astro representa o Bem, ou seja, é a luz sensível, do mundo visível, concernente à inteligência e à sua faculdade intelectual, ou seja, à luz da razão. O olhar noturno enxerga sem nenhuma nitidez, ou nada consegue ver, todavia, ante a luz do sol tudo se ilumina, é a claridade racional. A escuridão surge pelo o espírito estar envolto nela, representa apenas o que nasce e fenece, portanto, não possuirá a faculdade de refletir sobre as coisas e dizer algo sobre elas, uma ausência de entendimento, ao passo que contemplar a luz solar equivale a enxergar a verdade e o ser das sombras se ilumina e, assim, torna-se no límpido compreensível, aceita o fundamento e o compromisso, implica que é o Sol que faz o mundo ser visto, além disso é o que faz as coisas serem geradas, brotarem e desenvolverem-se, por isso, comparativamente o Bem, da mesma forma, promove a compreensão do mundo, insuflando-lhe também a essência e o Ser.

Em *Cenas vivas*, “Novas aventuras na caverna platônica” evocam a *Ilíada* e a aventura dos Argonautas, na busca do Tosão de Ouro, em que a poesia se confronta com a filosofia platônica, aquela que expulsou os aedos de Atenas.

O poema está dividido em três seções. Nos dois primeiros versos da primeira, “Devagar, a casa desfaz-se / pela levitação do sótão. (...)”, depreendemos um vínculo mitológico entre a “casa” e o “sótão”, pois, em verdade, são metáforas do Hades e do mundo mitológico em sua superfície, as vestes de signos dos seus símbolos. Paul

Ricoeur é categórico quanto a isso:

a definição real de metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos de palavra ou de nome, na medida em que a palavra continua a ser a portadora do efeito de sentido metafórico; é da palavra que se diz tomar um sentido metafórico; eis por que a definição de Aristóteles não é abolida por uma teoria que não se refere mais ao lugar da metáfora no discurso, mas ao próprio processo metafórico.
(RICOEUR, 2000, p. 108)

Sabemos que “sótão” significa o local de um prédio que se localiza no plano inferior ao nível da rua, e, no poema, simboliza o subterrâneo, o mundo das sombras de Plutão; o Hades representado pelo porão da casa.

Desfeita aos poucos, a casa figura o reino de Zeus, em “[n]ovas aventuras na caverna platônica”. Seus alicerces flutuam, ou melhor, os subterrâneos onde estão encarcerados os mitos primordiais, a tradição gerada pela cultura do deus da razão, Zeus, através de Sócrates, Platão e Aristóteles, já não conseguem retê-los nessa prisão do poema, como no mundo real, pois os próprios programas estéticos modernistas combatiam a razão.

Desfazendo-se, a casa parece nos dizer que os conceitos racionais e os valores metafísicos não se podem manter como base fixa da cultura ocidental que edificaram, da tradição que cristalizaram, porque ao erguerem a arquitetura do pensamento e da religião, simultaneamente cindiram o homem em corpo e alma, demoliram a cultura primeva, para a colocarem subjacente às próprias religiões judaicas e católicas, em que ambas se contrapõem aos mitos politeístas com suas metafísicas. Principalmente porque a cultura que comanda o Ocidente é formada, em sua grande parte, por valores artificiais, conceitos, subjetivações e teorias, a grande maioria em estado de hipótese, possibilidades ainda não comprovadas, que se desfazem diante da originalidade primordial, que unia a própria razão e a lógica a sua intuição e sentimento formando a

antiga sapiência humana.

Os fundamentos da física postos nessa casa não a conseguiram fixar, porque os mitos primordiais não se submetem às leis da razão ditados por Platão em sua Alegoria da Caverna, que junto com a lógica aristotélica vai dar todos os subsídios para um desenvolvimento cientificista até os dias atuais, influenciando, entre tantos outros, Newton:

Devagar, a casa desfaz-se
pela levitação do sótão. A lei
de Newton, testada por artefactos
e por símbolos, é negada.

O candeeiro de bronze e as suas
cem imagens emergem pela janela
de sacada. Parte-se-me o coração de ver
morrer no ar as partículas

dos mil armários, as doze
velas e as três caixas de
chapéus com as surdas
bonecas mortas dentro.

O velho silêncio ecoa
noutro silêncio dentro do peito.

*

(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 645)

O mundo das sombras, o Hades, ganhou uma nova versão dórica, em que aprisiona os antigos mitos primordiais, mesmo que Plutão tenha se tornado o senhor desse mundo sombrio, de certa forma ele também é seu próprio prisioneiro, os subterrâneos do mundo mitológico é o quinhão de Hades na partilha após a vitória sobre Cronos, junto com seus irmãos Júpiter e Netuno.

Marte é a divindade que depreendemos na palavra “janela”, significado da letra fenícia HE, equivalente ao e latino. Áries, carneiro, relaciona-se com o mito dos Argonautas e através dele com o deus Marte, aquando da expedição no Jardim de Marte

em busca do Tosão ou do Velocino de Ouro.

Assim, Fiama comprova, poeticamente, uma bela inequação espiritual, que desintegra a desigualdade entre a razão e a obscuridade, entre a física e o mito, que primordialmente explicava os fenômenos da natureza e da psique humana. Este é o foco que Fiama busca recuperar, confrontando o mito com um dos grandes paradigmas científicos da modernidade no século XVII, a lei de Newton, a primeira, das três, batizada como o princípio da inércia, ou seja: se a força resultante aplicada sobre determinado objeto for nula, por conseguinte o movimento do mesmo objeto é invariável, quer dizer, a “casa” não era para se deslocar ou se desfazer, nem o “sótão” deveria, portanto, flutuar, porque, metaforicamente, os valores advindos da filosofia racional estão cristalizados, não apenas pela física, mas também pela tradição que impõe uma visão geral, em que os diversos sujeitos coincidem, paradoxalmente, suas capacidades de subjetivação, de forma redutora. Fiama cria no poema um prisma simbólico, que decompõe a luz conceitual da razão filosófica e da ciência, em espectros de uma luminosidade ancestral e primordial.

A lei de Newton, um primado científico da modernidade, é a continuação do pensamento platônico do Mito da Caverna, uma das possibilidades de práxis científica de sua filosofia, uma evolução nesse sentido, ou seja, uma força imutável da pura racionalidade na consciência dos homens. Apesar disso, ainda é uma visão conceitual e teórica, a voz poética diz que ao ser “testada” por “artefactos” e “símbolos” é “negada”, dando a entender ser o mito aquele que ainda pode dar uma definição mais completa dos eventos da natureza humana e do mundo, como fizera primordialmente, não apenas por se tratar de um poema, mas porque ele possui a inteireza e recupera a integridade das coisas, em que o mito é aquele que agrega a unidade de ambas as partes: a da razão e do espiritual. O pensamento racional puro existe apenas para si e nele mesmo.

Ficamos muda, com a poesia, a direção do vetor dessa força da desigualdade, pois os “artefactos” reportam à época anterior da essência humana, da completude do ser e, antropologicamente, são formas individuais de uma cultura primordial, um objeto determinado pela manufatura dos homens. E os “símbolos” trazem do passado essa força vital e psíquica através do inconsciente, seja pelos sonhos, pela memória ou através da imaginação, catalisados pela arte e a literatura, como, nesse poema, as prefigurações dos arquétipos de nossa essência primeva. Ambos, os “artefactos” e “símbolos”, são de uma era em que a visão racional não atuava conceituando e classificando as coisas, são istmos que interligam a racionalidade do homem atual ao seu espírito primigênio, recobrando seu espontâneo intelecto, os instintos e sentimentos, recriando novamente a sua remota sapiência original.

A primeira estrofe sugere uma revolução na ideia do Mito da Caverna de Platão, uma inversão dos seus valores, pois o mundo mitológico primordial estaria nas sombras, porém, no poema, é o que prevalece com luz própria, desvelando que a verdadeira iluminação não está do lado de fora da caverna, mas, no seu interior, porque ela conduz para a claridade espontânea, para um sol de um tempo anterior, invertendo a saída dessa caverna, que, antes de ser platônica, pertencia aos nossos mais remotos ancestrais. O poema valoriza tacitamente a Prometeu, que entrega os conhecimentos da sapiência divina aos homens, para, que estes, fabriquem os artefatos, e simbolizem o mundo à sua volta.

Em “candeeiro de bronze” (segunda estrofe) percebemos a luz, representando a razão, e o mito da Idade do Bronze, ambos subentendidos nesse sugestivo objeto utilizado para iluminar. Somos guiados a Zeus, ao criar a terceira progênie de homens mortais, a linhagem de bronze, com poucas semelhanças com a raça de prata. Os homens do bronze eram bestiais e extremamente vigorosos com o metal feito arma,

exterminaram-se num *autogenocídio*; por esse ato hediondo, tiveram como castigo o encarceramento no mundo das sombras, o Hades, sem que deixassem qualquer vestígio sobre a terra, nem mesmo os seus nomes nas memórias. O início do segundo verso da estrofe, “cem imagens”, pelo número, soma um século, período equivalente à Idade de Bronze, sem deixar de sugerir uma centena de figuras. Percebemos, por outro lado, a presença de Marte, deus da guerra e do fogo, a arder no candeeiro. E o sujeito poético, Fiama, como que renascida das cinzas, diz do seu coração fragmentado, ao ver morrer no ar um número de coisas guardadas no peito. Todavia, a ideia expressa no verso continua, reverbera os brilhos efêmeros das partículas, como se dissesse do esvanecimento da luz, o desejado farol da civilização, consumida nas chamas da destruição da guerra, gerada pelo próprio deus da racionalidade, Zeus, através de Marte. “De bronze”, pois, “o candeeiro”, imagem da terceira Idade, em oposição à primeira, dos homens da Idade de Ouro, de Cronos, a verdadeira época civilizada da Grécia, não as posteriores, que culminam na idade da razão, em que a barbárie atingiu as maiores proporções na história humana.

Fiama cria um paralelo único, em que a sutileza se torna um princípio poético, pois nessa narrativa mitológica subjaz a tradição metafísica. A voz poética diz “[p]arte-se-me o coração de ver / morrer no ar as partículas” e, por sugestivo enjambement interestrofístico, conclui: “dos mil armários, as doze / velas e as três caixas de / chapéus com as surdas / bonecas mortas dentro. ”. Refere-se a um armário de santuário, um nicho com imagens religiosas, com objetos simbólicos utilizados no culto, ou um oratório feito como um altar de pequenas proporções, em que se colocam para veneração as imagens dos santos, ou seja, todo o aspecto mítico que vimos pondo em discussão estava latente dentro do “armário”; as imagens dos santos, por exemplo, trazem os arquétipos de antiquíssimas mitologias greco-romanas.

O mito é maior por dentro que por fora, o que o armário contém em seu interior, no lado interno dessa casa, é, ao mesmo tempo, o mundo mitológico que a envolve, sobreposto ao próprio Hades. Os elementos da cultura religiosa, o “candeeiro”, as “cem imagens” e os “mil armários”, representam os inúmeros fiéis; e transparece, na contraluz metafísica do candeeiro, as simbolizações do mundo da razão, como obscura influência; as deidades dóricas são as sombras dos ícones das imagens dos santos e dos mártires, a dúzia de velas reporta-se aos doze deuses olímpicos, denominados como o “*dodecateão*”. Os louvores são preces e menções de regozijo enviadas aos deuses, mensagens, portanto, que nos sugerem a divindade Hermes, assim como as “três caixas de chapéus” também nos enviam ao mensageiro dos deuses, porque essa deidade muitas vezes é figurada com três tipos de chapéu, um alado, outro de viajante, com abas largas e, o mais célebre, aquele que denominavam de “*Aidoneus*”, que quer dizer escondido, ou seja, possuía a faculdade de torná-lo invisível, a invisibilidade translúcida que toma a forma das imagens dos santos; além disso, as caixas nos lembram ser Hermes o deus que trouxe a Caixa de Pandora para o mundo dos homens, a mando de Zeus, com o álibi de ser um presente para as bodas de Epimeteu, o criador dos homens, com a própria Pandora. As “surdas bonecas mortas” dentro das “três caixas” guardam o que restou no interior da caixa de Pandora, a esperança que não possui vida no mundo dos homens, não escuta os pedidos dos fiéis através dos louvores aos deuses, latentes nas figuras dos santos, porque formam a tradição metafísica por detrás da religião; o politeísmo tornou-se monoteísmo, contudo, os inúmeros mártires e santos fazem o papel das antigas divindades. São imagens de diversas personagens cristãs que trazem a simbologia dos antigos deuses dóricos; os louvores são mensagens que catalisam o deus Hermes, como ele trazia aos homens as mensagens dos deuses, os louvores as levariam aos deuses, porém em vão. As bonecas evocam, portanto, as próprias imagens dos santos

constituídas em barro, são efigies religiosas, feitas exatamente como Pandora, a primeva mulher, forjada da terra e da água. Os deuses da razão modelaram a figura de Pandora com seus próprios traços e formas, agraciaram-na com certas dádivas em seu corpo de argila e água. Prometeu, porém, foi aquele que a teria provido de espírito, insuflado nela pelo fogo tomado do Olimpo. Esse foi o motivo de se chamar Pandora: *pan* significa todos, inteiridade, totalidade, ou seja, uma criação de todos os deuses; observe-se, contudo, que *dora*, provém de dor, ampliando o sentido para todas as dores criadas pelos deuses. Portanto, pela versão de Hesíodo, os condões oferecidos pelos deuses do Olimpo eram, em realidade, trágicos.

Depreendemos então a influência da cultura platônica na ciência e na religião, como “novas aventuras” do seu pensamento racional, um prolongamento de sua visão de mundo, o eco da caverna e do seu mito na cultura ocidental, em que os deuses da razão comparecem através dos símbolos da ciência e da metafísica da religião cristã.

Nos versos finais da primeira parte, “O velho silêncio ecoa / noutra silêncio dentro do peito. ” O pensamento de Platão reverberou desde sua época até a contemporaneidade, tornou-se uma mentalidade universal científica e religiosa, porém, em realidade, evidencia o vácuo da metafísica e da herança platônica, o que ecoou de sua caverna mitológica, como valores concretos, não existe de fato. O que foi transmitido em forma de esperança é o nada, as vozes dos deuses não respondem aos louvores, nenhuma ação mágica ou milagrosa surge deles. As três seções desse longo poema são separadas por um asterisco, talvez a imagem de uma estrela, ou seja, o sol fora da caverna na alegoria platônica, transformado num símbolo visual, um pictograma rupestre, ao modo de um ideograma, na parede da caverna, recuperando, essa imagem, para um mundo primordial nos domínios da poesia.

Em “Peregrinação e catábase”, a segunda das seis “Poéticas” de *Cenas vivas*,

encontram-se os fundamentos, preceitos e processos da escrita poética de Fiama Hasse

Pais Brandão. É um longuíssimo poema. Citamos a primeira estrofe:

A Criança antes de ver não soube ver
a aurora tingir e o dia amanhecer.
Só os Peregrinos viram o dia cedo,
certo para olharem a Imagem com os seus olhos.
O Homem que viera por veredas,
há muito que chegara ao lugar santo.
Traz a capa, o bernal e a sua sede
para dessedentar na fonte do milagre.
É ateu, mas ama os dons do espírito
que põem na Imagem a sua aura.
Imagem de face rósea e branca fronte,
de olhar de porcelana, sempre fixo,
mas móvel e amante, tanto quanto o amor
do Peregrino Só e dos peregrinos
deseja aquele olhar sobre o seu peito.
(...)
(BRANDÃO, 2006, p. 684-692)

O hermetismo do poema nos leva à obscura obviedade, ou seja, Hermes. Fiama relê pela contraluz os mitos gregos da razão que subjazem à religião cristã, as prefigurações simbólicas religiosas dos mitos gregos transparecem nas imagens sacras da cristandade.

Catábase indica os possíveis tipos de descida, contudo, na mitologia grega, a palavra é empregada no sentido de descida ao mundo das sombras, o Hades, que muitos autores associam ao inferno cristão. Muitos heróis e semideuses das epopeias e da literatura clássica desceram a esse lugar subterrâneo e sombrio, como fez Orfeu e também Odisseu, além de Aquiles e Eneias e o próprio Dante em sua *Divina Comédia*. A descida implicava o salvamento de um bem amado, Orfeu em busca de Eurídice, Baco de Sêmele, ou o herói e o semideus à procura da sabedoria guardada pelas deidades. A poética catábase, todavia, desencadeia uma anábase, movimentos que levantam a morte para além do seu sentido vulgar.

Eudoro de Souza (SOUZA, 1980) nos explica que a catábese é uma descida ao mundo de Plutão, os infernos, portanto anábase, é o seu inverso, a escalada para o superno. Em “Peregrinação e catábese”, há uma metamorfose em curso, em que Hermes, deus do Olimpo, transforma-se nas imagens cristãs, fato determinante para apreendermos a condensação mitológica, que se sobrepõe, no discurso poético, à metamorfose imagética e isomórfica entre a cultura religiosa dórica e a cristã, numa relação biunívoca entre os elementos de ambas.

Eudoro de Sousa delinea a mitologia como a “cosmosfania teocrítica”, o surgimento de um aspecto do mundo através da morte, ou melhor, ao desaparecer determinada divindade, aspecto esse que possui uma forte semelhança com a exposição de Girard sobre o nascimento do mito,

O efeito do processo mimético é a gênese do sagrado violento. A comunidade pacificada pelo sacrifício da vítima vê o nascimento de uma nova ordem, um tempo de harmonia e de paz na vida da comunidade. Essa novidade histórica é interpretada como um dom da vítima sacrificada. Essa é divinizada. Aí está o surgimento da religião primitiva, consequência direta da violência unânime do processo mimético. (GIRARD, 2001, p. 76)

Simultaneamente ao rito e as sociedades, por intermédio do ritual primitivo de imolação sacrificial do ser expiatório, em que a divindade morta passaria então, a ser o próprio ser sacrificado que, através da sua morte, cria, assim, uma inédita compleição de mundo, que, na visão de Girard, aponta uma configuração de catarse social.

O rito é a repetição de um primeiro linchamento espontâneo que trouxe a ordem de volta à comunidade” (GIRARD, 2008, p. 124)

Várias simbolizações são intuídas, com suas relações, em “Peregrinação e catábese”. O poema, inicialmente, parece sugerir Jesus criança, após seu nascimento, e a

presença de um dos reis magos como peregrino.

A criança recém-nada ainda não enxerga a própria luminosidade, como o leitor, que no início do poema, ainda não sabe interpretar com nitidez os símbolos e as suas relações. Depreendemos em “a criança”, “aurora” e “o dia amanhecer” uma peregrinação do próprio poema, que começa com as luzes da alvorada e irá declinando em direção ao período noturno, uma catábase em que a noite figura o Hades grego ou os infernos cristãos, sugerindo que as herméticas sombras da escrita poética irão se adensar. Portanto, “Peregrinos”, escrito com letra maiúscula, são aqueles que sabem interpretar e, por isso, podem “errar” pelo poema, lendo-o.

É uma relação da poética simbólica de Fiama com seus leitores, através dos arquétipos da cultura grega e cristã, pois somente eles “viram o dia cedo”, ou seja, conseguem perceber no poema a sua claridade de sentido; enquanto, “a criança”, representa aqueles leitores que não sabem ler através das redes metafóricas, dos símbolos e depreender os mitos, estão presos, pelos conceitos das palavras e clichês da literatura prosaica, à cultura da razão e à tradição metafísica, ainda que verse, o poema, sobre vínculos religiosos, e, com isso, nos diz que aquele que interpreta possui uma inteireza, a integridade primordial, pois está de posse dos subsídios arquetípicos, da imaginação do onírico e principalmente do inconsciente. São peregrinos como o próprio deus da mensagem Hermes, um andarilho, porque transportam seu desvelamento eles recebem a mensagem hermética do próprio poema e a desvendam e se tornam em outros andarilhos transmitindo seus significados e assim agem “certo para olharem a Imagem com os seus / olhos”.

Assim vemos transparecer, de sob o manto de invisibilidade simbólica, no poema, o próprio vulto de Hermes, pelos indícios de “capa” e “bortal”. O deus da mensagem, além do cajado, também possuía uma bolsa ou um saco que levava em uma

das suas mãos, assim como tinha uma capa ou manto, que o tornava invisível. Hermes não crê na cultura cristã, em que é assimilado como São Mercúrio, mas ama o “Santo Espírito” da sua própria mitologia, que, no poema “Peregrinação e catábase”, inverte a posição das palavras na expressão Espírito Santo, que, na doutrina cristã, é a terceira pessoa da Santíssima Trindade, representado pela “pomba”. Nos mitos gregos, Hermes, a divindade do comércio, dos ladrões, da magia, da fertilidade e das viagens entre outros dons, tinha por pais Zeus e Maia e trazia em seus calcanhares asas, símbolo da deidade das mensagens, condutor das almas, o peregrino, inspirador da vitalidade criativa.

As imagens de Hermes e de sua fundamental insígnia, o cajado de ouro, o caduceu, não perderam suas celebridades nos tempos atuais, são utilizadas como símbolos e inúmeros estudiosos as julgam como o vulto tutelar, a figura protetora de toda a sociedade do Ocidente em nosso presente. Hermes possuía um grande relevo na cultura helênica, representava o Logos, era aquele quem desvendava os desígnios e os desejos dos deuses olímpicos, depois tornou-se um traço marcante da criatividade, avocando o papel de criador, o grande demiurgo. O vulto de Hermes como guardador de rebanhos é o arquétipo original da imagem do Cristo enquanto o Bom Pastor, principalmente por ter sido representado como o Hermes Criofofo, *Kriophoros*, aquele que transporta o cordeiro, dando margem à comparação entre a imagem de sua progenitora Maia e da virgem Maria, que traz em si os mesmos predicados de uma virtuosa mãe. Lemos no terceiro verso da segunda estrofe, em que é denominada a “mãe segunda”, invertendo outra vez a expressão, que, anteriormente, era Maia, nome similar a Maria, numa superposição da história e da figura de Hermes pelas de Jesus:

A Imagem era um enigma que sorria
para o Peregrino. E para os peregrinos
da fé e das dores era a mãe segunda,
que se vê sem os olhos e que se ouve

sem a fala e o chamamento.
 Chamaram-na só com o seu desejo,
 igual ao da Criança que já vira
 o amor antes de ver o Mundo.
 (...)
 (BRANDÃO, 2006, p. 684-692)

Nos versos acima depreendemos que o mensageiro é o que caminha, peregrina, para entregar mensagens, Hermes representa, portanto, o peregrino, aquele que vem através das campinas e pastagens. Relacionam-no com aquele que chega, o hóspede, o que é acolhido, esperado, o forasteiro, o imigrante, o exótico enfim, o outro. A própria menção ao “enigma” revela o hermetismo do poema, hermético, de Hermes. Os leitores, assim como os “peregrinos” seguidores da divindade, são, no poema, aqueles capazes de decifrar as suas mensagens.

Assim nos deparamos com a catábase, declínio da cultura grega, a descida ao inferno de outra visão de mundo, portanto estrangeira, pela invasão dórica, que a encarcera nos subterrâneos da consciência racional com seus mitos, sendo depois assimilada pela cultura cristã, e, ao mesmo tempo, estigmatizada como herege e perseguida por ela. O poema diz dessa encruzilhada, na estrofe seguinte: “Veredas são caminhos abertos, livres, / entre floresta inóspitas ou suaves, / e são símbolos de ruas de escassez / de cidades com os seus bairros de mágoa. (...)” Revelando, por fim, a época da divindade e do próprio Hermes: “(...) O século do Homem Só era este século, (...)”, em que a presença da estrela o assinala, Maia, sua mãe, é representada por uma das estrelas da constelação das Plêiades, o que sugere dar origem à passagem de uma estrela durante o nascimento de Jesus, “(...) em que o trabalho brilhou como uma estrela (...)”, e assim surgem os símbolos da nova cultura, que tendo assimilado seu mito, ao mesmo tempo, é o seu declínio como miséria, “(...) e depois doeu com a cruz da miséria.”

Os traços de Hermes na nova cultura intensificam-se. Geminada, a criança, no

poema, identifica-se com Jesus em criança, o que, no fundo, esclarece o apuramento da faculdade de percepção de todos aqueles que ao longo das idades aprendem a ver com atenção figuras peregrinas em movimentos complementares de escrita e de leitura: “A Criança antes de ver não soube ver”, “Sou que sou Criança, então, que vejo”. Visão atilada, em suma, do “esclarecimento” de Hermes recém-nascido, que enxerga os mensageiros “peregrinos” e, entre eles, um homem com vestes humildes e gastas, que se assemelha à imagem de Jesus e do deus andarilho, levando um cajado, símbolo máximo dele mesmo, Hermes, pela mão do seu Caduceu. E o seu tempo hermético condensa-se agora em outro, como os louvores de seus templos nas preces e nos hinos na capela cristã.

(...)

Sou eu que sou Criança então, que vejo
 a imensa massa dos peregrinos e o Homem
 que veio do fulgor das cidades de Europa,
 com a roupa rota, o cajado na mão,
 a miragem e a esperança no seu espírito.
 Ao raiar da manhã, pessoa a pessoa,
 enchia-se o largo diante da capela,
 como se o Espaço as amasse e esperasse,
 para vibrar e cantar todos os hinos.
 Foi no meio do século que vi os peregrinos
 De rastros, de mãos postas, de pés nus,
 À minha roda, e o Mundo a gemer.

(...)

(BRANDÃO, 2006, p. 684-692)

E, assim, o cosmos da linguagem entre o mito e a modernidade em Fiama Hasse Pais Brandão intensifica-se. Expressando ao máximo o caos primordial, sua poética, em que a realidade é o que “os poetas fundam” (BRANDÃO, 2006, p. 696), reconsidera os fundamentos históricos de eras mitológicas e filosóficas passadas. Como vimos, é a vontade de ir além da utópica reconstrução de um universo outrora unido. Não propriamente o contrário, aliás. Mas, sim, o trabalho poético de dar vida nova a corpo e

espírito unidos, agora, na interlocução entre os seus e os olhos atentos e dedicados de um leitor igualmente “peregrino” que (em poema de título tão próprio de Fiana, “Homenagem à Literatura”) “não tema reconhecer-se como leitor único.”, último verso do poema. (BRANDÃO, 2006, p. 235).

E o cosmos, pela mão da realidade poética, rejubila, ao fim e ao cabo, redobrado em *Cenas vivas*, 2000: mais que um novo ano, um século, o final do segundo milênio e o terceiro milênio por vir, a possibilidade de realizar, segundo a visão de Fiana Hasse Pais Brandão, a versão de outro mundo, onde, por fim, a sua cosmogênese tenha forma e sentido como a “matéria simples”. *Matéria simples*, título da última reunião de poemas publicada em vida da poeta de *Morfismos*, com epígrafe concertada de Camões – “o vivo e puro amor de que sou feito / como a matéria simples, busca a forma” – e um belo exemplo do conjunto, poema que, à maneira igualmente de epígrafe, arremataria com justeza a proposição desta Tese de propor uma leitura da interlocução perfeita entre as visões do real no movimento do mundo e a versão da realidade no universo do poema: “Meio-dia/Meu dia”

Na pele sinto o percurso das ondas,
 mais amplo e tenso do que o périplo do sol.
 E, no entanto, este vai-se gerando a si mesmo,
 a cada momento, até à placidez
 do meio-dia. São feitos de horas, contínuas, eternas,
 aqui, na ria, os dias. Hoje
 meu dia, o coração e o dia rejubilam.
 (BRANDÃO, 2006, p. 738)

No primeiro gesto de leitura dos poemas de Fiana Hasse Pais Brandão evidencia-se um fenômeno, a intenção comum, da maioria dos leitores, de buscar uma interpretação, o entendimento espontâneo, ou possível significado, como vestígio e energia de ativação do intelecto, em que pretende em seguida aprofundar o olhar da

abstração. Depara-se o leitor com uma obscuridade, que, a princípio, assemelha-se a uma opacidade semântica intransponível, como se a luz conceitual das palavras incidisse sobre a pura forma do poema, e projetasse uma sombra muito densa, que parece se tornar sólida, em que, mesmo a subjetivação, para preencher um vazio proposital, torna-se intransponível. E, no entanto, a clareza que se acredita estar diante dos olhos em alguns poemas é apenas uma conformação que reveste uma escuridão, pelo referencial do olhar do leitor.

Naturalmente, surgem imagens, prefigurações, símbolos que o leitor não tem como identificar suas presenças, nem seus efeitos, num primeiro momento. Descortina-se o mistério provocando simultaneamente a imaginação do leitor; não no sentido semelhante ao que leva o crítico italiano Berardinelli concluir que o mais alto grau de abstração e de vazio semântico do texto seria preenchido a seu bel-prazer pelo leitor imaginativo, que através desse procedimento se tornaria um coautor, “quando um texto busca a originalidade no vazio ele só pode aspirar a ser preenchido pela imaginação (por assim dizer criativa) de quem o lê” (BERARDINELLI, 2007, 130)

Fiama desce em uma catábase ao vazio dos homens, no ponto de ruptura entre a alma e o corpo, para ecoar de dentro para fora sua poesia, e preenchê-la com a perda mitopoesa. Em Fiama, o esvaziamento é conceitual num primeiro momento e – antes que o leitor possa fincar a sua própria bandeira de noções e ideias cristalizadas pelos cânones linguísticos, científicos e etimológicos, o que seria apenas uma substituição de concepções prosaicas ou da tradição da língua e/ou do mundo por aquilo que o poema tem delas apenas em sua superfície de leitura – a escrita poética retira o leitor mais atento do limbo da racionalidade imediata e o faz adentrar na esfera simbólica, onde a verdadeira forma de conteúdo do poema começa a se esboçar em sua consciência e o fundo passa a ter uma existência premente sob as aparências da linguagem poética,

como um sonho de que aos poucos vai se identificando suas imagens, desejos e prefigurações diversificadas conforme o contexto, sejam históricas, literárias, cotidianas, políticas estéticas ou primordiais, de outra(s) época(s). Fiana assim lhe dá autonomia, porém, para que resgate a sua própria essencialidade, inclusive na imaginação e faz do leitor um cúmplice da busca da integridade do ser, na desconstrução de um mundo de pura racionalidade, para encontrar a verdadeira sapiência de nossa espécie, como no levantamento do seu cosmos da linguagem.

Fiana impõe, com delicadeza e crítica, um certo tom didático, sem perder o êxtase que uma música, às vezes sutil, incita como se fosse um canto antigo entoado ao longe. Traz de volta a unidade entre a poesia e o saber, ao regenerar princípios poéticos fragmentados após a modernidade greco-romana, e chega a sugerir o desejo de cicatrizar a visão fendida no leitor.

Fiana inova e encanta ao dizer sobre as coisas também do inconsciente pela superfície do consciente, em que este é muitas vezes o ventríloquo daquele, como se os arquétipos tivessem abrolhado em algum sonho anterior ou prefigurado em algum momento na imaginação. O mensageiro dos seus poemas não é Hermes, o passado não lhe vem pelos deuses da razão, da harmonia olímpica, interpretá-la assim é um golpe de vista equivocado; Morfeu foi quem lhe trouxe a mensagem da Musa, de uma Idade remota, de Ouro, quando Cronos governava, pedindo-lhe que desse voz à própria poesia e ao trabalho poético, num tempo de homem bipartido entre a carne e o espírito, preso à sua contemporaneidade, alheio às cordas e aos cantos, surdo, portanto, à memória do sopro da medida espontânea entre verso e estrofe. Nesse contexto, falar do ofício cantante instaura a mitopoesia no poema, sutilmente, como deve ser. Por isso, em Fiana, essa inteireza da forma que nasce do seu fundo sentimento e não da razão pura.

Fiana revisitou os mitos para criar a sua própria cosmogonia poética. A sua

particular mitopoeia literária é a subjetivação do mundo presente com suas tradições através da história humana, cuja origem se confunde com a do mito e da poesia, antes que se separassem na Grécia pós-arcaica. Das origens recolhe as meadas esgarçadas pela razão e partidas pela metafísica, atando-as nas linhas de seus versos, entrelaçando-as em sua escrita poética, para recompor o tecido onírico e da sapiência em sua completude. Ao texto antigo restitui-lhe a perdida unidade através do seu estilo próprio de tecer, acrescido com seus bordados e suas estampas, transformando o antigo véu mítico numa tela de projeções da imaginação subjetiva. E nada é feito do acaso em sua obra. O caos e o cosmos, ela os questiona do interior do universo da criação humana. Tudo o que ela gerou, ergueu e consumiu através de suas criações abstratas e concretas, como se posicionou em sua *physis* de Proteu³⁸ em relação ao mundo, a sociedade, ao próprio cosmos e, principalmente, para com seu semelhante, tudo isso é matéria de reflexão em sua poesia. O tempo poético da autora portuguesa é uma súplica do presente entre o passado e o futuro. Partindo das épocas mais remotas, como quem busca a luz no fundo do poço, vai ao encontro da grande metamorfose: a transformação do inconsciente em consciente, a inconsciência da alienação em consciência existencial. O mito coletivo se transforma em individual e a individualidade do capitalismo, não do eu lírico, se torna coletiva.

Fiama Hasse de Pais Brandão inovou a narrativa em verso no seu livro *As fábulas*, editado em 2002, ao batizar os 61 poemas do livro com o nome *Fábulas*, a poeta portuguesa redimensiona e amplia a ideia de fábula, porque as composições poéticas não se adequam ao gênero, nem se referem, especificamente, a personagens animais humanizados para exprimirem um princípio moral. A fábula em Fiama alastra o seu sentido para temas, coisas e seres

³⁸ Proteu, ente susceptível de mudanças, de forma ou estrutura. Uma deidade marinha da mitologia grega. É filho dos titãs Tétis e Oceano, ou ainda de Poseidon. Proteu era o pastor dos rebanhos de Posidão.

incomuns a ela, projeta uma visão primitiva, da época da fundação do conto tradicional, sobre a própria realidade, dilata seu fundo moral.

No livro de 2002, *As fábulas*, lemos o poema “Do espaço-tempo? ”, que deixa em elipse no título a palavra fábula. Trata-se de uma fábula entre o espaço e tempo, que conforma uma unidade. Espaço-tempo definido pela teoria física, é um espaço quadrimensional em que três das coordenadas são espaciais e a quarta corresponde ao tempo, criada e utilizada na geometria da relatividade por Einstein. Em nossos dias quando a física, há muito tempo, substitui aos mitos nas explicações dos fenômenos naturais, Fiana questiona, interroga se é possível uma fábula nesse contexto científico, que ela devolve para o âmbito mítico.

Sobre o telhado, feito de espaço
que remata as paredes da casa,
as altas chaminés com o fumo desta hora
sobem no tempo, brancas e vãs.
(BRANDÃO, 2006, p. 711).

Note-se que o poema é feito em conformidade com a teoria do espaço-tempo, a estrofe de quatro versos indica o aspecto quadrimensional, o 1º, o 2º e o 4º possuem a mesma métrica aparentemente, os três primeiros se reportam para elementos do espaço e evocam o mito de Urano, o quarto verso se refere ao tempo. O terceiro verso parece destoar em relação aos dois primeiros, contudo basta contarmos apenas nove sílabas e verificarmos que se iguala aos outros, ao retirarmos dele a parte final “desta hora” e recolocarmos na linha abaixo, percebemos que esta última, que versa sobre o tempo, é a que se diferencia das anteriores, está formada por doze sílabas métricas, e o dodecassílabo evoca os doze deuses olímpicos; nos revela de forma oblíqua a guerra dos olímpicos contra Cronos, que o aprisionam em sua métrica, como em nova versão mitológica os dóricos encarceraram o deus do Tempo no Tártaro, revela a prisão formal

do poema pelas regras clássicas. Cronos está no último verso por vir depois de Urano, em quatro versos Fiama sintetiza a história mítica dos deuses, suas contendas pelo poder e a relação do mito com a ciência.

7 Conclusão

Este trabalho desenvolveu a tese de que Fiama Hasse Pais Brandão originou um cosmos através da linguagem em sua obra poética, vinculado ao pensamento da criação do próprio universo. Nos poemas de Fiama Hasse Pais Brandão comprovamos sua cosmurgia poética, em que o homem e a sua relação com mundo, desde as primeiras sociedades primitivas até o presente, são os focos principais. Nos poemas de Fiama o ser humano gerado pelo cosmos é integral em seu princípio, a conjunção do corpo físico com o intelecto e o espírito e, simultaneamente, é a criatura que concebe o seu criador. Em um primeiro momento, transformou com a sua linguagem o universo e a natureza em inúmeras deidades nas épocas primitivas e pré-modernas e, após, os deuses convergem em um único ente infinito e eterno nas religiões monoteístas, de modo idêntico, paralelo a isso, o *Homo sapiens* também desenvolveu a ciência, que recriou o universo, o mundo e o próprio homem através de concepções teóricas e conceitualmente, o homem, então, bipartiu-se em corpo e alma.

Portanto, a humanidade, figurada na poesia de Fiama, traz o duplo legado, a capacidade demiúrgica do cosmos e do mundo recriados pelo homem. Fiama vinculou os dois aspectos, seguiu pelas coordenadas da primordialidade, alcançou os valores de universo anterior para se confrontar com o olhar fixo e obsessivo da metafísica e o

pensamento puramente racional. A criação poética de Fiama resgatou a sapiência original, que retomou o seu lugar nos poemas ocupado pelos dogmas e os conceitos da razão pura e da tradição, que cindiram a completude de nossos antepassados, em que os valores do espírito e da matéria não estavam separados, a mente e o coração formavam uma unidade. Fiama recuperou na poesia, o único lugar possível, a utopia essencial dos primeiros tempos do homem, em que as ações individuais eram maiores que o sujeito que as realizava, serviam para a alteridade e seu grupo, é o nascimento do herói mitológico. A poeta recriou em seus versos a fragmentação, para progressivamente regenerá-la nas linhas e restaurar, através dos poemas, a cisão entre o espírito e o corpo e entre a razão e o sentimento.

Fiama traduziu para a poesia os fundamentos da criação do cosmos e a sua evolução até o presente, com uma visão individual e um engendramento singular similar ao do próprio universo, principia no caos e atinge o termo com a constituição do cosmos, do mundo, do homem e a sua história. Fiama possibilitou esse engendramento ao configurar uma cosmogonia própria com sua escrita poética, alicerçada com os arquétipos e mitos primordiais, em conjunto com as artes, a literatura, a cultura dos povos antigos, a religião, a ciência, os fatos históricos, os acontecimentos do mundo e cotidianos.

As narrativas mitológicas se entremearam com outras das tradições do Ocidente e da sua herança no mundo atual, formaram redes metafóricas, em que se confrontaram as tramas da novas e antigas simbologias pela imaginação da poeta; o poema, por vezes, tornou-se o território da conflagração de conceitos, teorias e dogmas com as alegorias, os arquétipos e a poesia, revelando aspectos do mundo e do ser humano, onde o cenário ao fundo que do poema pode ser a realidade, o homem, o mundo, a mitologia, a História, as artes e a literatura, ou uma atmosfera onírica. O cosmos da linguagem

surgiu pelo adensamento da escrita poética de Fiama, que, em vez de reproduzir, criou seu próprio espaço universal original, para gerar uma nova mitologia literária individual transformada das origens, seguiu o princípio da metamorfose das próprias divindades, com formas poéticas inéditas, vinculando seu procedimento de criação à *physis* universal, a gestação continua das coisas que formam o universo.

Ganharam relevo, portanto, a cosmogonia, a criação do universo e dos mitos, e a cosmurgia, a criação do cosmos e do mundo, que na poesia de Fiama formam uma unidade, não se opõem como crença e ciência, porque a poesia recupera a primordialidade, antes de tudo, o pensamento integral do ser humano, em que o intelecto e a intuição estão unidos, como a alma e o corpo e o sentimento e a razão em que formavam um todo. Um cosmos que, fisicamente, gerou a si mesmo e o mundo, depois a natureza, o ser humano e a sua cultura, e, de forma mitológica, anterior à ciência, engendrou todo o conhecimento, com suas narrativas míticas, os contos e as fábulas, esse duplo processo cósmico foi captado e catalisado pela linguagem poética de Fiama Hasse Pais Brandão e desenvolveu seu próprio espaço universal, que convergiu em uma poesia singular.

A poesia de Fiama gerou-se a partir da matéria-prima existente no universo sensível e intelectual desde o homem primitivo ao moderno. A autora seguiu determinadas etapas da evolução artística e literária e, através dessas, a histórica-social do homem, sua obra gerou, em cada uma delas, novas possibilidades de linguagem poética na criação de seu cosmos.

Fiama regressou ao princípio da formação cultural do ser humano, em que o homem primitivo ainda delineava a sua língua, em que apreendeu os fundamentos iniciais da sua poesia. A partir da gênese primordial, que principia no caos, atinge a eclosão da fala e da escrita humana, o marco da geração do cosmos da linguagem de

Fiama. Seria a primeira época da cosmogonia na obra de Fiama, formado pelos seguintes livros *Morfismos*, 1961, *Barcas novas*, 1967, *(Este) rosto*, 1970 e *Era*, 1974.

Os livros posteriores são *Novas visões do passado*, 1975, *Visões mínimas*, livro acrescentado, na edição de *Obra breve* de 2007, com a produção poética entre os anos de 1968 e 1974, *Homenagem à literatura*, 1976, *Melómana*, de 1978 e *Natureza paralela* de 1978. Essa parte da cosmurgia de Fiama atingiu seu ápice em *Área branca* em 1978.

O engendramento do novo cosmos começou com uma dialética de contrários, os sonhos e ideias utópicos da autora, dentro de sua visão estética, interagiram com o mundo moderno, a evolução dos valores pós-socráticos, provocaram como resultante um cosmos que se reconstruía de seus fragmentos utópicos latentes, do próprio universo oposto e dos novos valores primordiais de Fiama. Nesse momento a linguagem poética de Fiama renovou-se, soube captar procedimentos da transformação que acontecia em âmbito mundial e transformá-los de acordo com seu pensamento estético e o olhar individual, para urdi-los em sua poética, resultando em novos processos artísticos.

Esse período relacionou-se com a arte e a poesia através da queda das utopias, implicou a degeneração cósmica na obra de Fiama e, ao mesmo tempo, a formação de outro universo. Esse novo tempo correspondeu à volta do caos, referente ao liberalismo desordenado do novo Capitalismo, em que a linguagem poética recolheu, questionou e retrabalhou esses princípios, que transformou em novos fundamentos poéticos. Em meados da década de oitenta a globalização foi uma linha divisória que catalisou o processo degenerativo da utopia e, simultaneamente, figurou como novo modelo, pretendeu unir o mundo partido e restaurar o homem moderno fragmentado, contudo, com os próprios valores de um racionalismo compartimentado e classificador que cindiu, desde Sócrates, o próprio ser humano.

A globalização ganhou relevo a partir dos anos oitenta, ampliou sua influência

principalmente na década de noventa. Distinguimos em *Obra breve*, edição de 2006, os livros de Fiama que representam a sua produção poética nessa época: *14 polissílabos sobre anjos*, com poemas entre os anos de 1978 e 1980; *Cântico maior atribuído a Salomão*, de 1985 e *13 poemas de amor pelos livros*, que reúne sua produção entre os anos de 1981 e 1982; *Âmago I (Nova arte)*, de 1985; *Entre os âmagos*, contendo a sua criação poética de 1983 até 1987.

Em 1989, ano da queda do muro de Berlim, surge *Três rostos*, que, em realidade, são três livros reunidos: *Âmago II (nova natureza)*, *Poemas revistos* e *Arómatas e ecos*, em que revelamos as faces, filtradas pela poesia de Fiama, dos sistemas políticos que se confrontaram na Guerra Fria e o rosto que resultou desse processo, o Neoliberalismo. Esses três aspectos interagiram com a linguagem de Fiama em sua cosmogênese, os pensamentos inerentes a essa época, com respeito a sociedade, a cultura e ao homem, a poesia de Fiama captou como implementos formais e também concorreram como conteúdo em formas simbólicas, associados a mitologias ou alegorias, conceitos da modernidade recriados de um modo original para uma arquitetura textual questionadora e transversal, que ligam a arte e a literatura com a realidade, o mundo e o imaginário popular e científico por intermédio de sua poesia.

Ainda nesse ciclo percebemos que os poemas de Fiama não podem ser considerados pela perspectiva única da léxis, porque algo da realidade, por vezes, ressuma neles, ou é colocada de um outro referencial e se transformam em uma nova realidade dentro do poema, referente ao mundo ou ao real imaginário da poeta. Por outro lado, seus poemas não podem ser considerados pelo ponto de vista puramente formal, eles transcendem a arte pela arte, porque esta é apenas uma de suas matérias-primas, transformada em sua própria arte das palavras e a beleza na poesia de Fiama excede a si mesma, para outra que amalgama o belo da modernidade e a beleza

primitiva, como valores estéticos, éticos e morais. A poesia de Fiama não é um vazio a ser preenchido pela subjetividade do leitor, porque ela restaurou a fenda que figura esse vácuo, ao regenerar em seus poemas a cisão entre o corpo e a alma, entre o intelecto e o sentimento. Seu silêncio aparente é ventríloquo de inúmeras vozes no seu fundo, pois pertence ao texto poético, não apenas a uma visão estética. O monólogo de Fiama é antes uma unidade, o um que é o todo, a mudez de significado na forma do poema fala por intermédio da outra de sua escrita poética, em que emerge uma pluralidade de vozes do seu fundo, ou uma voz poética universal. Fiama ultrapassa simultaneamente o universo da realidade e da arte para alcançar a sua própria realização poética.

Apreendemos na escrita poética de Fiama, desse período, que o ocaso cósmico era, em verdade, da lógica como único referencial, da filosofia que discorre sobre a formatação do pensamento, a dedução, indução, hipótese e inferência e das funções intelectivas que validam o que é verídico ou não, versada somente na compreensão cognitiva. O pensamento de Sócrates, Platão e Aristóteles serviram de alicerce para os regimes democráticos ou de exceção, como para os sistemas políticos e econômicos do capitalismo e do comunismo. O cosmos da cultura Ocidental relativo ao capitalismo, dentro da tradição científica e metafísica e o outro, oposto a ele, foram baseados nos mesmos princípios que declinaram e conseqüentemente o caos também decaiu.

O cosmos poético de Fiama, nesse tempo, está livre das influências puramente conceituais e dogmáticas, seu arquétipo cósmico era o original, pertencia à natureza e à mitologia, surgiu com o pensamento primordial do homem, a primeira utopia, a Idade de Ouro, a mitopoese, em que as individualidades eram valores que transcendiam o indivíduo, serviam para seu grupo na sociedade primitiva. Fiama trouxe para sua cena poética os sentidos na apreensão de impressões instantâneas, não espelhadas apenas no mundo exterior; a intuição e o espírito antigo, não mais aprisionado pela religião e o

reúne novamente ao corpo, como reintegra o sentimento a razão.

O cosmos começa a existir de forma utópica, na imaginação da poeta, ou seja, na linguagem de Fiama, uma existência poética como um modo de ver o mundo, contudo, no que possui de comum com a utopia canonizada, não está de todo apartado da realidade, a Guerra Fria terminou no território da ideologia, arrefeceu, portanto, no campo político, militar e tecnológico, porém, o confronto ainda existe no plano econômico e social.

No ano de 1995 foi editado o livro *Cantos do canto*, Fiama regressou de forma estilística ao sentimento e a razão, com poemas que se reportam a uma composição poética de tema elevado e tom solene. Canto é cada uma das divisões de um poema de grande extensão, uma determinada forma de composição poética antiga, presente na poesia épica, são exemplos a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio, *A divina comédia* de Dante Alighieri, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, os cantos inconclusos de *Don Juan* de Lorde Byron e *Os cantos* de Ezra Pound.

Fiama seguiu em direção ao passado da literatura ocidental, para os aedos trágicos e arcaicos, os poetas-cantores, que antecedem a visão aristotélica, no rumo de uma utopia anterior ao mundo pós-socrático, porém, na direção oposta aos seus valores estéticos, em que cruzou com o seu pensamento, que é o grande modelo da cultura grega, apesar disso, Fiama transcenderá os valores antropocêntricos, ela os recriará em seu contexto poético, o ser humano central em sua poesia não é o sujeito apenas racional, contudo, o que possui poeticamente a inteireza, a sapiência que mescla a razão e o sentimento, o corpo e o espírito. Fiama alcançou o mundo da lira e construiu um devir pelo caminho do passado. A imagem poética recupera seu princípio vital, a representação que se opõe a seu objeto, a matéria, a natureza e a realidade e, ao mesmo tempo, as absorve; depois atinge a mitopoese, a linguagem oral e as pinturas rupestres.

No ano de 1996 veio a lume *Epístolas e memorandos* e uma visão da poesia clássica começou a se instalar, como um cosmos da linguagem dentro dos princípios poéticos de Fiama, que transformou a clareza conceitual pura em uma luminosidade espontânea. A singular utopia da poeta, após quedar-se em parte como sistema político, retornou de forma poética reconstituída de seus fragmentos e acrescida de uma visão coletiva primordial, gerou uma inédita configuração poemática nos versos e nas formas dos poemas. Princípios de liberdade e igualdade que se tornam também características estéticas.

Condensando a sua linguagem na formação de um novo cosmos, temos *Cenas vivas*, datado de 2000, não somente um novo ano, porém, um inédito século e o indício de um milênio, em que a cosmogênese de Fiama toma sua forma; é a reconstituição de um universo perdido, contudo pela originalidade de Fiama, do homem inteiro, não mais bipartido entre a alma e corpo físico, a vida que se encena, não apenas pelas imagens. *Cenas vivas* catalisou o lirismo e a imaginação, revigorou a memória imaginativa, evocou, de modo oblíquo, os poetas arcaicos, clássicos, românticos e modernistas, as artes e criou imagens singulares. Em *Cenas vivas* a realidade possui de forma latente o mundo primordial, essa remota origem é evocada pela memória e sai de seu estado de animação suspensa.

E findando *Obra breve* nos deparamos com *As fábulas*, a mesma ideia dos primórdios e da relação do homem com o mundo e o universo gerando seus mitos. A última parte nos devolve a sua matéria-prima inicial, reconstituída agora em seu cosmos.

Fiama criou uma unidade que atravessa sua obra num processo evolutivo desde “Grafia 1”, primeiro poema de *Morfismos*, até “Meio-dia / meu dia”, último poema de “A matéria simples”, seção do livro *As fábulas*, que finda sua *Obra breve*, na criação do

seu cosmos poético. Os poemas de “A matéria simples” versam sobre temas que nos reportam àqueles com os quais principiamos nosso trabalho.

O discurso poético e Fiama condensou de livro para livro sua linguagem, como se vissemos na Via Láctea o caos se transformando em cosmos, depois a miragem dos astros que já não existem, contudo, ainda lá estão as suas memórias virtuais, em forma de luzes que viajam sem as suas fontes, como os mitos na poesia de Fiama, o deus Hélios puxando sua carruagem de fogo. Alcançamos primeiro o centro desse universo primordial, foi a nossa catábase como leitores, então atingimos a iluminação desse subterrâneo cósmico, em que os mitos vão convergindo e se adensando numa visão individual e a singularidade cósmica se torna, portanto, a de Fiama, porque em determinado ponto no espaço-tempo as leis da física cessam de vigor e a curvatura do espaço se torna infinita, é a eclosão e conclusão do cosmos de Fiama, onde os mitos podem coexistir ou transcender a metafísica e a ciência e a individualidade poética se torna na consciência demiúrgica de Fiama.

8. Bibliografia

Bibliografia poética de Fiama Hasse Pais Brandão

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

Bibliografia Sobre Fiama Hasse Pais Brandão

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

EIRAS, Pedro. “Poética das sequóias gigantes – sobre a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão”. In: *Relâmpago – Revista de Poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 8, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. “Fiama ou o Inelutável”. In: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

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

_____. “Sumário lírico”. In: SERRA, Pedro & SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.).

Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

_____. “Os trabalhos e os dias de Fiama Hasse Pais Brandão” in *Metamorfoses nº6*, Revista de Literatura. Rio de Janeiro/ Lisboa: UFRJ e Caminho, 2005.

_____. *Lápide & versão - Ensaio sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

_____. “Grafia Epigrafia Grafiamas” in Revista *pessoa nº 2 – Lembrar Fiama*, revista de ideias. Casa Fernando Pessoa, março de 2011.

_____. “O texto inteligente: memória e metáfora em Nerval e Fiama” / Jorge Fernandes da Silveira. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 54, mar. 1980.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, 1947, trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução por Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALONSO, Amado. *Matéria Y Forma em Poesia*, Madrid: Gredos, 1965.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11ª ed revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro,

1959.

_____. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Poética*, tradução e comentários de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BAGES, JOSEP TORRAS I, *Obres Completes*, Volum II, Publicacions de l'Abadia de Monteserrat. Imprenta de Montserrat, 1986.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. revista Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972

_____. *A retórica antiga*. In: COHEN, J. et al. Pesquisas de retórica. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas (Filosofia da Imaginação Criadora)*. Vozes: Petrópolis, 1993.

BAUMGARTEN, A. G.. *Estética (A Lógica da Arte e do Poema)*. Vozes: Petrópolis, 1993.

BEGUIN, A. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: J. Corti, 1963.

BEGUIN, Albert. *El Alma Romântica y el Sueno: sobre el Romanticismo aleman y la poesia francesa*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Portugaliense, 1984.

Londres, NLB, 1973.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Mário Seligman-

Silva, São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000.

BESTIÁRIO MEDIEVAL PERSPECTIVAS DE ABORDAGENS IEM – Instituto de Estudos Medievais Lisboa 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da vulgata por Pe. Matos Soares. Rio de Janeiro: Gamma, 1982.

BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, Nova Iorque: Anchor Books, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência, uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. 2ºv. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Esse Ofício do Verso*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

BORIS, Schnaiderman. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

- BOWRA, C. M. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.
- CAMPOS, Haroldo, *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CASSIRER Ernst. *Mito do Estado*. Lisboa: Europa-América, 1961.
- _____. *Antropologia Filosófica*. S. Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972.
- _____. *Filosofia de las Formas Simbólicas II: el pensamiento mítico*. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Linguagem e Mito*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Antropología Filosófica, Introducción a una filosofía de la cultura..* Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura Greco-Latina por Carpeaux*. Dos gregos e romanos ao primeiro século do cristianismo. São Paulo: Leya, 2012.
- CASTRO e. M. de Melo. *O Próprio Poético - Ensaio de revisão da poesia portuguesa actual*. São Paulo: Edições Quíron, 1973.
- _____. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.
- CENTENO, Yvette. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987
- CENTENO, Yvette K. - *Entre silêncios*. Guimarães: Pedra Formosa, 1997. ?
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana”. *Boletim do Sepesp*. vol. 5. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1993.
- COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.
- _____. *A Letra Litoral*. Lisboa: INCM, 1979.
- _____. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *A Mecânica dos Fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.
- _____. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.

- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative modes for Presenting Consciousness*. in: *Ficction*. Princeton: N.J, 1978.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *A Balada do Velho Marinheiro*. Trad. e notas Alípio correia de Franca Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. Barcelona: Planeta de Agostini, 1993.
- CRUZ, Gastão. *Órgão de luzes*. Lisboa: Ed. & etc., 1981.
- _____. *Poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CURTIUS Ernst Robert, *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com a colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EDUSP, 2013.
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Século Vinte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- EAGLETON, Terry. *The ideology of Aesthetic*. London: Wiley-Blackwell, 1991.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva. 1972
- _____. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992
- FINKIEKRAU, Alain. *La Défaite de la pensée*. Paris: Gallimard, 1987.

FREUD, Sigmund, *O mal-estar na civilização. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Obras Completas*, V, 11 – *Totem e Tabu*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIRARD, René. *Vedo Satana Cadere come La Folgore*. Milano: Adelphi, 2001.

_____. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed, 2008.

GRAVES, Robert. *Os Mitos Gregos I*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUIRAND, Félix. *História das mitologias*. Lisboa: Edições 70, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HEGEL. *Estética. Poesia*, Trad. Orlando Vitorino. Lisboa,: Guimarães, 1972.

HEIDEGGER. *Was heist denken*. Tübingen: Niemeyer, 1954; trad. Qu'appelle-t-on penser? 2e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

_____. Hölderlin et L'essence de la poésie. In. *Approche de Hölderlin*. Trad. Par H. Corbin. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições, 1977.

_____. *A Doutrina de Platão sobre a Verdade*. Trad. Antônio Jardim. Doravante, DPV.

HERRERO, David Estrada. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.

HESÍODO. *Teogonia / O trabalho e os dias*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Torrano, J. A. A. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- HOMERO. *Ilíada*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. V 1. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969
- JUNG, Carl G. *L'Ame et la Vie*. Trad. par Roland Cahen et Yves Le Lay. Paris: Buchet/Chaste, 1965.
- _____. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguillar, 1974.
- _____. *O Homem e Seus Símbolos*. 5ª ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo - A Soberania do Artista 1885 – 1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- KEATS, John. "From Endymion" / "Do Endymion". In: CAMPOS, Augusto de. Byron e Keats: *Entreversos*. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969
- LANGER, Susanne K., *Problems of Art*, New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1957.
- LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Œuvres complètes, t. II. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »; 1970.
- LEÃO, Emanuel Carneiro. "As Questões da Arte em Aristóteles". In: Castro, Manuel Antônio de, (org.) *Arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LECHT, John, *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais do Estruturalismo à pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

LESSING, G. *Laocoonte (Ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Arte)*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um arco singular: Livro de horas II*. Seleção, transcrição, introdução e notas por João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1973.

MAFFEI, Luís e SILVEIRA, Jorge (Org.). *Poesia 61 Hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

MAGNANI, Luigi. *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi, 1975.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

? Lisbos: Documenta (Sistema Solar), 2012. ?

_____. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta. 2012.

MARTINS, Manuel Frias. *Dez Anos de Poesia em Portugal (1974-1984): Leitura de uma década*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. Paris: Editions José Corti, 1963.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *Crítica (1964 – 1989)* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Razão do Poema - Ensaios de crítica e de estética*. 2^a. ed. Rio de Janeiro:

Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária, poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Flores na Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A Gaia Ciência*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Os hinos à noite*. Trad. e prefácio Fiana Hasse Pais Brandão. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1991.

PLATÃO. *Íon*. Belém: Editora da UFPA, 2000.

_____. *República*. Belém: Editora da UFPA, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte”. In: *Meditaciones del Quijote*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.

PAZ, Octavio. *L'Arc et la lyre*, Paris: Gallimard, 1965.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

_____. *Semiótica & Literatura*. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1987

POE, Edgar Allan. A Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. *A Filosofia da Composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PLATÃO. *Diálogos I: Teeteto*. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini, Bauru, SP: EDIPRO, 2007.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. “Poesia para crianças: a mágica da eterna infância”. In: KHEDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2ªed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

PORTUGAL, Ricardo Primo. *13 Poemas chineses celestiais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSA, António Ramos. *Incisões oblíquas. Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. “Os Pensadores”

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2001.

SANTOS, Wendel. “As categorias do diálogo”. In: *Os três tostões da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*: Porto, Porto Editora, 1978.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

SCHELLING, F. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SWENDENBORG, Emanuel. Traduzido do original latim pelo Prof. Levindo Castro de La Fayette em 1920. Rio de Janeiro: Sociedade Religiosa “A Nova Jerusalém”, 1987.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. São Paulo: Edunesp, 2005.

_____. *A Metafísica do Belo*. São Paulo: Edunesp, 2004.

Shelley, Percy. *Complete Works* (Julian Edition). Edited by Roger Ingpen and Walter Peck. London: Benn, 1930.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa* (séc. XX). Porto: Brasília Editora, 1976.

SOUSA, Eudoro. *Mitologia: mistério e surgimento do mundo*. Brasília: Universidade de Brasília, s/d.

_____. *Uma Leitura da Antígona*. Brasília: Universidade de Brasília, 1978.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “*Atualidade da tragédia grega*”. In: *Filosofia e Literatura*:

O trágico. Organização: Holzermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. “*Fichte e as questões da arte: a filosofia de Fichte e a poesia moderna*”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STEVENS, Wallace, Stevens. *Poemas*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TILLICH, Paul. *Dyanmics of Faith*. New York: Harper & Row, 1957.
- _____. *Systematic theology*. Nisbet: Digeswell Place, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Os géneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- TORRANO, J.A.A. O que é mito, em sentido originário. In: *O pensamento mítico no horizonte de Platão*. São Paulo: Annablume, 2013.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. “Discurso sobre a estética”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 15-34.
- Wellek, René, *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WERNER, C. Introdução. In: Hesíodo. *Teogonia*. São Paulo: Hedra: 2013.
- WILSON, T. A., 2002, *On Sacred Grounds: Culture, Society, and the Formation of the Cult of Confucius*. Cambridge: Harvard University Asia Center.