

**Na sabedoria
de uma quietude:
Três Rostos de Fíama**

Carlos Mendes de Sousa

*um dia saberemos ser sábios
na sabedoria de uma quietude
tão pausada entre o olhar e o silêncio
restituído – o lugar da voz
sussurada, a voz que é a do poema*

Cenas Vivas

Cenas Vivas, um dos livros mais esplendorosos de Fíama Hasse Pais Brandão, revela o modo apaziguado e sábio de se incorporarem na escrita as respirações do viver; isto é, aquele modo de tornar a escrita uma “voz sussurrada” que faz corpo com o mundo. O poema acolhe o “mundo quedo”, a realidade que serenamente o sujeito contemplador reescreve em *íntegras imagens líricas*. Bem fundo, arde o fogo lento:

*Nesta janela de ver passar os barcos em vidraças,
começo devagar a reescrever o mundo quedo
que é o único que conheço e vivo, sei e de cor vejo.
Ninguém me deu outras formas que não minhas
mas deram-me todos juntos o cerne das palavras.¹*

Pode dizer-se que *Cenas Vivas* constitui um ponto de chegada na obra de Fíama e configura um ciclo juntamente com os dois livros de poesia que o antecedem (*Cantos do Canto*, 1995, e *Epístolas e Memorandos*, 1996). Antes deste ciclo ocorre a reunião da Poesia. Por essa altura, em que Fíama recompunha a obra, é

1. Brandão, Fíama Hasse Pais, *Cenas Vivas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p.136.

2. Descortina-se um princípio programático que subjaz a grande parte dessas inovações. Em *O Retrato*, Fiama teoriza sobre uma “razão de fundo” relacionada com a apresentação desta prosa, em suas especificidades formais, mas que pode ser entendida como *razão de fundo* para a concepção de toda a escrita de Fiama: “O não deixar que a palavra escrita ganhe como tem ganho neste século o estatuto transposto e transviado de ente mental ou de gráfico de uma sonoridade. Escrever não representa o ser sonoro. A escrita é uma figura palpável que imita as figuras-objectos. Tal como o som que é uma contiguidade sonora que representa as figurasobjectos”, p.9. Importa aqui lembrar o encontro com Sócrates que se vai afigurando cada vez mais decisivo (cf. em *Cenas Vivas*: “Ninguém tanto quanto Sócrates”).

publicado o livro sobre o qual me vou debruçar: *Três Rostos*, 1989. O momento em que aparece este volume é um momento decisivo, e o livro apresenta-se como uma espécie de charneira que anuncia a transição para a fase seguinte (inaugurada com *Cantos do Canto*).

Na *Obra Breve*, publicada em 1991, e que representa um extraordinário esforço de ordenação de toda a obra poética, chama a atenção o assinalado preenchimento de espaços *entre* livros já publicados ou *dentro* de livros já publicados. Aí vão aparecer novos textos. Os asteriscos que pululam no índice tornam visível esse aparecimento. A visão do índice suscita ainda um entendimento da obra como lugar de experimentação contínua: dir-se-á que ficam em suspenso os propósitos de arrumação dos livros ou dos poemas (dentro dos livros) nas casas da cronologia. E isto a despeito de a datação acompanhar muitos dos textos; como se as portas ficassem abertas a possíveis novas inclusões. A obra leva bastante longe a figura mesma do ensaio: uma das primeiras impressões de conjunto prende-se com a evidência do seu carácter experimental (de livro para livro são procurados novos meios de assinalar diferenças).

Um dos traços que permite falar em transição a propósito de *Três Rostos* prende-se justamente com a presença de alguns procedimentos experimentais – inovações formais (no plano espacial, no plano gráfico) como, por exemplo, a junção ou a separação de vocábulos – que ainda ocorrem neste livro e que deixam de acontecer daí para a frente². Outro aspecto que se liga à transição patenteada em *Três Rostos* reporta-se a um vector central neste volume: o lugar da memória que se impõe de um modo muito marcado. Afirma, a este propósito, Luís Miguel Nava:

“A realidade, ou a experiência que nós dela tenhamos, quer assuma traços culturais tal como os encontramos em livros como *Novas Visões do Passado* ou *Homenagem à literatura*, quer nos contornos naturais com que em *Área Branca* deparamos, passa assim a ser apresentada como algo indissociável do sujeito, o qual por sua vez se lhe conforma ao ponto de fitomorfizar ou zoomorfizar e transformar radicalmente o seu sistema perceptivo-

Na sabedoria de uma quietude

-sensorial. Daí toda uma série de imagens mais ou menos alucinatórias de que *Área Branca* é provavelmente o expoente máximo e que em *Três Rostos* a memória, que constitui na obra da autora um elemento relativamente inovador, parece caldear”.³

Nesta passagem são apontadas duas linhas determinantes em toda a poesia de Fíama e que em *Três Rostos* surgem imbricadas. A memória literária entrecruza-se sabiamente com a memória da realidade contemplada. Os autores são vozes que souberam ver e escutar a Natureza. Fíama fala das vozes e imagens oferecidas pelos autores e mistura-as às vozes e imagens que a rodeiam. A dicção poética que a singulariza está imbuída da sageza com que na sua voz se harmonizam os autores eleitos e os dias vividos, tudo devindo matéria comum.

Proponho aqui uma leitura que começa por ser ditada por um propósito ordenador: o desejo de acompanhar *Três Rostos*⁴ de modo a mostrar, nesse acompanhamento, o forte sentido estruturante do livro (dos mais ordenados arquitectonicamente), e enquadrá-lo, em perspectiva, relativamente ao resto da obra.

I

Não, a literatura também se vive. Sou filho de leitor, eu. Foi com essa literatura que eu vi a morte. A da mãe dele, que eu vi num dicionário, que morreu, e que está descrita nos poemas dele.

Poe ou o Corvo

Na *Divina Comédia*, Dante convoca um extraordinário número de personagens ilustres para o *nobile castello*. Curtius lembra-o no seu *opus magnum*, quando, ao falar do cânone medieval, enumera, em quase meia página, a lista desses habitantes notáveis, onde par a par, vamos encontrar “latinos, gregos e árabes”; para além de Virgílio, nomes como Aristóteles, Platão, Averróis, Terêncio, Plauto ou o poeta Simónides⁵. Não

3. Nava, Luís Miguel, *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa-Leuven, Caminho e Leuvense Schrijversaktie, p.11.

4. Vou seguir, nesta leitura, a edição da Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.

5. Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. I, México/Madrid/ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 370.

encontraremos, por exemplo, este nome entre aqueles que habitam em *Três Rostos* de Fíama Hasse Pais Brandão, embora, a propósito deste livro, o nome possa ocorrer. Outras inúmeras vozes ressoam. Outras inúmeras figuras, espíritos deslocados, de tão diversas proveniências, se atravessam neste universo de sombras, conviventes do mesmo teatro do mundo. Da literatura, ela mesma, os autores (Hölderlin, Lamartine, Strindberg, Bocage, Petrarca) e os seus actores (Fedra ou Lerenó, pastor do Liz). Dos músicos, os compositores (Messiaen ou Bruckner) e os seus executantes. Ainda figuras da mitologia greco-latina, ou de outras mitologias, figuras bíblicas, etc., aqui vamos encontrar. E, tal como na *Divina Comédia*, também Virgílio, poeta entre os poetas, aqui aparece: “Vir-//gílio mostra as vozes pias sem os corpos contorcionistas”. A evocação ocorre justamente num “plágio da Comédia”: o “*Tour estranho*” (33). As vozes dos autores consagram a autora que com elas coabita na casa dos sons, ou seja, a Casa da Literatura: “A que era própria dos sons. Casa/ límpida, // para ressoarem os Livros” (18). Fíama invoca “permanentemente os Autores” (21), rende-lhes homenagem (veja-se *Homenagem à literatura* e o reconhecimento a Sócrates, Sá de Miranda, António Ferreira, Guerra Junqueiro, Cesário, Pascoaes, Carlos de Oliveira) e confessa a dívida projectando-se nas imagens e nas vozes de eleição. A reminiscência livresca (“evocações// livrescas// na pupila da memória”) conduz à sapiencial reciprocidade dos Nomes. É o que nos diz, noutra lugar, o depoimento sobre um dos Autores. Falando de Sophia, a leitora devém autora e acaba por falar dela mesma, Fíama:

“Por mim, *no poema*, acabei hipostasiando os termos do dilema: união hipostática de coisa e nome e imagem, mesma substância. Matéria para o tacto, onda sonora para o ouvido, onda cromática para os olhos; três entidades e um só Ser verdadeiro. Simplesmente os nomes mais portáteis do que as coisas, mais leves, são miniaturas, frágeis mnemónicas. Terceiros entre os meus olhos e as coisas. O Evangelho de Lucas já o dissera antes de Hegel. E trinta anos depois sou com Filon. Vejo só o meu passado. Escrevo sobre verme. Pintar verbalmente a partir do ar que engulo. Desde uma determinada acumulação, numa determinada idade, não podemos engolir ar sem

Na sabedoria de uma quietude

palavras – música ou fonema. Toda a respiração da maturidade é feita de O+P. P por *palavra*, tal como, com escândalo, traduziu Erasmo *Ao princípio era a palavra*, colocando-a na terra, não para ser orgulhosamente roubada a Deus, mas talvez, recusada aos senhores da terra e entregue aos Poetas e aos Teósofos (da sophia divina), como consolo da ausência do Nome”.⁶

Fiana começara por nos dizer que se aproveitara da autora, assim como dos outros. Do aproveitamento dos autores, matéria (memória) que faz viver a literatura, fala este fragmento, verdadeira Arte Poética. O texto pode funcionar como abertura, solicitando a visita, um acompanhamento ordenador na leitura de *Três Rostos*:

1. “Três entidades e um só Ser verdadeiro”. O mais imediato dos sentidos que a frase comporta será endossado também à mais imediata apreensão do livro, aquela que advém da leitura do título e da configuração formal para que ele reenvia. Três rostos: as três faces de um pequeno volume unitário.

2. “Toda a respiração da maturidade...”. À densidade que impregna os três fôlegos que o livro apresenta, pode dar-se o nome de respiração da maturidade. No seu interior tematiza-se a maturidade cronológica: é a confissão na “apoteose da idade” (31), é o poema que se chama “*Idade*” e são hoje as referências ao “meio-/ dia de outrora”. Em contido depoimento sobre esta escrita, a corroboração testemunhal: “Agora que tenho meio século de idade, já me lembro tanto e muito do passado mais distante. Assim estou a escrever muito sobre eu-passadamente” (*A Phala*, nº 15). Regressados ao livro, vamos encontrar os mecanismos de enunciação assentando predominantemente na fonte da memória que pela voz enunciativa é privilegiada: “O desfolhar habitual das memórias/ é agora mais geral e também mais súbito” (8). Os dias muito grandes e revoltos, o poema os acolhe agora pacificadamente. O obsessivo modo de os trazer para o poema aparece marcado pelo prevacente tom de uma serena revisão contemplativa.

3. “Simplesmente os nomes [...] são miniaturas, frágeis mnemónicas”. O livro apresenta-se como uma espécie de *Ars Memoriae*. É então que ocorre o nome do poeta Simónides de Céos, a quem é atribuída a invenção da mnemotecnica. Ou

6. “O triplo nome Sophia”, in *Um século de Poesia, A Phala*, edição especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 82.

ocorre outra associação: à semelhança do que acontecia com as mnemotecnias renascentistas, o livro coloca-nos face à representação de um saber cósmico. A aproximação ganha tanto mais força quando recordamos ainda os princípios de uma arte poética expressos no texto sobre Sophia. *Três Rostos* tem um poema que dá pelo nome de “*Mnemónica*”. Mnemónica é a matéria convocada à memória incorporada ao poema: “Sê breve, eterna matéria, neste poema”. Torna-se aliás notório o impacto da palavra “memória” pela via da reiteração (“desejo de mudar memórias e factos”, 68; “a memória em nudez”, 12; “pupila da memória”, 47; “mesa da memória”, 98; “linha de memórias”, 103; “feira das memórias”, 105; “o último tempo da memória”, 106). O desejo de fazer coincidir mecanismos de enunciação e mecanismos da memória manifesta-se de igual modo no insistente e explícito reenvio do sujeito poético à rememoração (“lembro-me”, 16; “recordo”, 85; “lembrei”, 73), a esse escrever “sobre eu-passadamente” (“quando falei”, 8; “quando gritei”, 19; “quando repensei”, 22).

II

Uma evidência decodificadora releva a homologia entre o título e a disposição estrutural do texto. Na explicitação das três faces – *Ámago II (Nova natureza)*, 1985-87; *Poemas Revistos*, 1985-1987; *Arómatas e Ecos* – nota-se o propósito individualizador que, do ponto de vista gráfico, faz corresponder o início de cada um destes blocos a um literal rosto de página, fazendo com que, no interior do mesmo livro, o nome da autora apareça, também ele três vezes (na edição da Assírio & Alvim). E, no entanto, a apresentação no rosto exterior do número três como que procede à unificação, operando uma integração de possíveis tensões e dissemelhanças. Não intentando procurar encontrar interpretações simbólicas em torno do número perfeito, por exemplo numa “linha hermética”, que a autora toma como referência, considere-se nessa disposição triádica,

Na sabedoria de uma quietude

antes de mais, o seu impacto enquanto suporte arquitectural (que não poderá deixar de ter consequências, ao nível das interpretações). Impõe-se assim uma leitura paulatina: percorrer o texto, considerando as três partes nas diferenças e nas complementaridades que naturalmente repercutem e se impõem em seus ritmos diversos.

Sobre a circunstância do aparecimento de um novo livro de poesia, Fiama pronuncia-se e repete que se tem repetido. Em texto formulado como resposta, diz o âmago da sua poética: “da pequena vida e do conhecimento circunstancial ao Conhecimento” (*A Phala*, nº 15). Através da memória que se socorre da “sapi-/ ência comum dos sentidos”, perscruta-se o “infinitamente mínimo” (29). A palavra, que nomeia e mnemonicamente transporta o real, revela o universo. Na magna intenção (do conhecimento dos mundos) implica-se uma equivalência aos relatos ou hinos cosmogónicos:

*Nenhuma ideia mais elementar
do que a desta cosmogonia. Tão parada
na sua trama de verga. Ao sol
por coincidência curvo. Por acaso
assente no chão que absorve
a cor. Minha cadeira efémera.*

Parte-se de uma superfície, reflexo ou sombra, de um objecto mínimo do microcosmos. Do objecto “assente no chão que absorve/ a cor”, para lá da elementar fixidez com que no poema é captado, sublinhem-se dois traços que possibilitam avançar na leitura. Primeiro: a relação de casual contiguidade entre objecto e universo (por um lado, o prolongamento de uma “coincidência”, a “curvatura” do Sol; por outro lado, o “acaso” da absorção da cor pelo solo). Segundo: a relação de pertença (de contiguidade, por conseguinte), do objecto relativamente ao sujeito: “minha cadeira efémera”. A partir deste poema, e das linhas aí destacadas, podem fazer-se derivar alguns princípios elementarmente condutores para a leitura do livro e da poesia de Fiama:

a) O conhecimento dos objectos próximos (“cadeira efémera” ou bule ou “relógio de pé alto”) dos seres animais

ou vegetais é propiciado por um jogo de intermitências. O mundo na sua vertiginosa complexidade é antes de mais intensamente percebido pelo olhar; é, pois, assinalável a oposição entre a luz e a sombra, ou o lugar destacado que uma e outra assumem neste universo poético. A casa enche-se de brilhos (revérberos no dia ou luzes que se acendem e apagam na noite) e a quinta é cenário privilegiado onde a vida germina entre o fundo sombrio e o recorte luminoso das coisas. Por fim, ver-se-á como em *Fiama* é espontânea e essencial a fusão de luzes e sombras (as nossas e as do exterior). Lembrem-se estes versos sobre a figueira: “a que nascia no conhecimento/ da luz e da sombra/ os seus bens dava aos neófitos”.

b) Ainda que a evocação de objectos e seres seja predominantemente apreendida no plano da visualidade, não é menos decisiva a apreensão desses objectos e desses seres através das intermitências sonoras (silêncio/ruído) ou ainda através da intervenção da memória olfactiva (atente-se, a propósito, na relevância de um título como *Arómatas e Ecos* para o “terceiro rosto” do livro).

c) A contemplação da cadeira suscita o trânsito amplificador. O *vasto mundo* é epifanicamente entrevisto nas coisas miúdas. Um espírito minucioso reflecte a partir das pequenas sensações e dos mundos miniaturizados, lugares de exemplo, em que se dá a conhecer a vida e a morte. Leia-se neste livro o belíssimo poema: “*Natureza morta com louvadeus*” (61). Com o flash, que capta o acontecimento quase imperceptível, emerge a meditação sobre o estado do mundo, na evidência do seu enredamento infinitamente repetível.

d) No vasto painel cósmico que no livro se oferece (“louvor da harmonia vasta”, 60), sobressai fortemente relevada a figura do Sujeito. Figura imóvel no centro (“sou/ uma figura que ambiciona/ a gnose”, 14), o ser demiúrgico busca a sabedoria ao desejar um universo em que as coisas simples sejam equivalentes à nomeação dessas mesmas coisas e à dicção harmónica do nome no verso (“porque não confundir para sempre/ os objectos próximos/ nesta emoção simples e igual como o seu nome?”, 60).

Na sabedoria de uma quietude

e) O universo da rememoração situa o sujeito, aquele que procura o conhecimento imanente das coisas, num cenário que pode ser latamente traçado na área que congloba a *casa* e a *quinta*; lugar onde se faz ouvir a voz poética, onde é revelada a poesia:

*Nem perco a memória da arte antiga de fiar
aprendida na minha infância numa quinta
citadina fértil em fauna e flora.
E louvo a sua fertilidade anual
que me faz saber repartir as tarefas
segundo o seu tempo, o seu lugar e a sua substância.
E louvo a espiritualidade da matéria
através da qual os gestos vulgares
que eu repito me tornam pensativa.*

Abre-se aqui uma zona de fronteira que irá ter desenvolvimentos nos livros seguintes (especialmente em *Epístolas e Memorandos* e em *Cenas Vivas*) e que se prende com uma singular situação enunciativa. Reporto-me a um espaço textual que decorre da interferência da condição do sujeito biográfico e da emergência dos espaços da infância (a casa, a quinta em Carcavelos) reencontrados nos últimos anos. A coincidência de lugares e tempos do poema com lugares e tempos extratextualmente experienciados pelo sujeito empírico deverá ser perspectivada no quadro de uma realidade topologicamente construída. Na obra de Fíama o apelo às identificações faz sobressair um extraordinário efeito metonímico: tudo é contíguo a tudo. Assim como o extratextual se projecta no poema, de igual modo essa mesma realidade referenciável (a casa e a quinta de Carcavelos) é uma extensão da realidade (voz) poética. Entrevê-se aqui outra polaridade essencial para o entendimento da poesia de Fíama Hasse Pais Brandão: o postulado da contiguidade implica uma indistinção entre o particular, o concreto (a quinta), e o geral, o abstracto (o mundo). No poema, os quotidianos “gestos vulgares” devêm vasta matéria “pensativa”. A indistinção absoluta cria uma zona intensiva que pretende incorporar o limitado e o infinito. É dessa fusão que o verso nasce, é nela que ele existe: “Onda de sol, verso de ouro,/

perífrase vã. Extasiar-me,/ antes, por esta fusão,/ mistura de
brilhos. Ou, ainda/ mais íntima, a consciência/ extensa como o
céu, o corpo de tudo,/ semelhança absoluta” (113).

III

*Este sujeito actual
da suavidade. Aquele
que escreve a leitura.
O que é propiciador
das palavras.*

Três Rostos

1. É entre a casa e a quinta que se delinea o espaço/tempo da cosmogonia (“*O Sítio*” é o “lugar no tempo”, 20). Na casa, os objectos marcam a passagem do tempo (“*Relógio de pé alto, na escada*”, 27; “*O segundo recanto na mesma sala do relógio*”, 38) e ligam-se à pequena vida material. Na primeira parte, tais objectos estão particularmente associados a uma “evocação livresca”, à existência literária, aquela que institui o Sujeito como demiurgo; vemos, então, recortarem-se na paisagem elementos propiciadores dessa tarefa: papéis, candeeiro, mesas. E impõe-se sobretudo a presença de um *topos*, dos mais pregnantes da experiência poética, o da casa hölderliniana, a do silêncio (18). Percebe-se claramente como as referências à casa, dando-nos o seu interior, reforçam o autocentramento na figura do Sujeito.

O cenário entrevisto permite ao leitor a reconstituição de um vago esboço narrativo, aquilo a que a poetisa chama as suas “biografias” (“viver/ parcimoniosamente na lite-/ ratura”). De um modo coerente, no delineamento desse cenário, opera-se na segunda e na terceira partes uma expansão que abre para o exterior, para uma mais próxima ligação com a terra: “No pata-mar inferior degraus/ nos guiam para a Terra”. Passa a ouvir-se o vento de Junho que “regougava nas esquinas da casa”. O pendor descritivo dos poemas oferece segmentos da paisagem que

Na sabedoria de uma quietude

indicam a transição e conduzem o Sujeito a uma plena inserção no seio da natureza: o caramanchão, o tanque (57), o terraço (60), o portão, grades verdes (63), grades em volta do jardim (64). O último dos *Poemas Revistos* intitula-se “Meio-dia”:

*É hoje mais fácil distinguir
o interior e o exterior da casa
do que quando a única onda
de luz liquefeita preenchia
os espaços e os pormenores comuns
no átrio onde vivíamos imersos
numa só qualidade da matéria viva.*

O primeiro poema deste bloco intitulava-se justamente “A casa”. O último, este “Meio-Dia”, apresenta-se como paradigmático lugar da distinção onde o verso vem à luz. O contraste assinalado (alternância que opõe no plano espacial os exteriores aos interiores) pretende dizer a ordenação que a dualidade impõe às coisas contempladas, à apresentação dos versos na arquitectura do poema. A figuração do momento anterior é a do processo criador. Zona onde ainda tudo se indistingue, matéria indiferenciada e informe (“única onda/ de luz liquefeita”, uma “só qualidade da matéria viva”) substância à espera de ser moldada, à espera de uma existência, de uma forma.

2. “Arómatas”, o último poema do bloco a que vai buscar o nome, revela o caminho da quinta (microcosmos do universo). Chega-se lá seguindo a voz do jardineiro. É a voz que nos leva ao conhecimento do mundo miniaturizado – “seguindo a voz/ conheceríamos virtudes, males,/ colheríamos a folha para a triaga e bálsamo”. O lugar de mediação projecta-se no desenho analógico de segmentos que são recriados pelo olhar contemplador. A evidência epifânica tem um alcance metapoético: deseja-se que o poema seja um receptáculo para as palavras cantadas pela voz.

*Já em mente eu contemplava,
ao longo dos atalhos,
linhas gráficas virtuais*

*para as palavras
que pela voz eram cantadas.*

Além das presenças do podador (11) e do caseiro (66) e da manifesta apresentação do lugar (68), destaque-se um elemento que integra o cenário da quinta: o poço. Para este elemento nos reenviam, desde o título, dois poemas que entre si dialogam: “ou como já vos disse noutro poema,/ numa das faces do poço/ ela embebia na treva o seu rosto e os seus olhos/ e dava a sua alma ao Eco/ encostando os lábios às paredes” (82). Lemos estes versos no primeiro poema de *Arómatas* que tem apostrofo o título: “*Junto ao Poço II*”; o diálogo referido é com um poema da primeira parte: “*Quando Choro Junto ao Poço Antigo da Quinta*”.

No primeiro dos textos sobre o poço, o deíctico enquadra o objecto na paisagem (“este poço”) e referencia-o em função do sujeito enunciador que se faz anunciar no título. O reenvio para o sujeito adquire um sentido absolutamente decisivo na medida em que esse sujeito é um participante (“o som desceu-lhe ao coração ne- / gro, quando gritei como um vulto”) propiciador do “desenlace” (a simbiose da sua “lágrima” com o “sangue novo” das “trevas” do poço). O exemplo é oferecido em função da dimensão fabular, isto é, da fábula cosmogónica (“E, na raiz, mil pedras ra- / ras caídas do ovo cosmogónico”). Ora, é neste trânsito que deixa perceber algo central na poesia de Fíama: a dialéctica entre a insignificância do lugar e a vastidão encontrada na vida miúda desse mesmo lugar, a dialéctica entre a casa e mundo. Restringe-se a focagem para amplificar, mas a amplificação continua ao serviço da infinitamente pequena perspectiva. A casa é o mundo. O poço é um signo que opera, de modo particularmente expressivo, a suspensão da referencialidade imediata, enquanto poço da quinta, para se apresentar como signo que, investido de poeticidade, claramente mostra, no relato, o seu estatuto ficcional (lugar de exemplo). No entanto, na inscrição permanece o eco da voz enunciativa, partícipe da “história”, continuando a lembrar que o poço é o “antigo da quinta”. O tom fabular (invenção ou recriação de pequenos relatos míticos) permite uma agrupação destes dois

poemas num mais vasto conjunto de textos similares (“Já houve poetas fátuos como eu/ amadores de fábulas”, 45). Lembrem-se os poemas que se desenrolam à volta do ecoar dos sons (por exemplo, sobre a rola e as pinhas, 86) e, por outro lado, aqueles que desenvolvem o seu relato a partir de uma figuração das sombras, como acontece com “*A Sombra de Dois Cães*” (69) ou a história das violetas e açucenas (65).

Os dois poemas sobre o poço colocam-nos, ainda, face a uma das mais importantes zonas tratadas na obra de Fíama: a que nos dá a ver a “Natureza descrita” e as relações de contiguidade entre as naturezas (física ou literária) e o eu lírico; veja-se sobretudo a natureza física subdividida em reinos vários, muitas vezes confundíveis (ler-se-á em *Cenas Vivas*: “confundiam-se, nesse gesto da criação, os dois reinos, aves e flor”, 63)⁷. Fala-se em *Três Rostos* dos “seres tão diversos de três reinos, /o gato negro, a pedra e eu no mundo” (86); o que sobreleva é a relação metonímica do eu com o mundo, a absorção do mundo e a percepção projectiva das diversas realidades (“reinos”) modeladas a partir da imagem do Sujeito.

O reino vegetal mostra-se como um dos mais presentes no universo da rememoração, um dos mais imediatamente convocáveis. Voltando a um poema acima evocado, o que nos fala do desfolhar das memórias que “é / agora mais geral e também mais súbito”, lê-se nos versos imediatamente a seguir aos citados: “Mas falaria de árvores, de plátanos, / com relativa evidência” (8). Distinta feição assume a presença vegetal nas diversas partes que constituem o livro. Encontramo-nos, assim, face a uma curiosa diversidade de incidência em variados tipos de vegetação, conforme se avança no texto. As árvores em *Ámago II* (árvores - 8, 13, 17; abeto, 12; pinheiro - 28), os arbustos e as folhas nos *Poemas Revistos* e, por fim, em *Arómatas e Ecos*, outras mais pequenas folhas, outros mais rasteiros tipos de vegetação (hortelã, madressilva, funcho, coentros, alfazema, fetos secos, rosas miúdas, boquilobos multicolores). Assinale-se também o facto de uma das mais fundas memórias, a memória olfactiva, estar intimamente ligada ao mundo vegetal, revelando-se específico modo de conhecimento. E é evidentemente em *Arómatas* onde, de modo mais explícito, vemos tomar forma

7. Nessa mesma (con)fusão é impossível a destriça entre a natureza contemplada (ou sentida de qualquer outra forma) e a reminiscência que decorre da memória livresca, seja por via da visão, do som ou de outra ordem de mesclas sensitivas. A este propósito ler-se-á em *Cenas Vivas* um poema (“*Leituras em Novembro*”, p.78) que nos fala de como a realidade ouvida também entra em nós no silêncio dos livros.

esse modo de conhecimento. Todos os poemas deste bloco revelam os perfumes, os odores, relevando suas virtudes.

3. Os sons e as sombras constituem privilegiados veículos da evocação neste universo. No poema que nos reenvia para a *Comédia* de Dante, encontramos a associação entre a sombra e o som numa expressão de grande impacto: “preces de espectros *off*”. O subtítulo da primeira parte (*Nova Natureza*) não deixa de conter implícito o reenvio para a “natureza literária”, sopro tão vital, respiração absolutamente natural para a escrita de Fiama⁸. Precisamente nessa primeira parte é notável o modo vincado com que se assinala a expressão literária associada ao som (voz/leitura). As figuras isoladas de livros (18) aparecem como “imagem sonora” (9) ou como “figura falante” (102).

Refira-se ainda que em todo o livro se dá conta da extraordinária sabedoria presenteada nas “vozes da terra” (62). No vento ou no mar, no reino animal ou no reino vegetal explodem estalidos (11), sopros (23), grasnidos (31), trilos (59), gorgeios (65), latidos (64), uivos (70), cacarejos (73), arrulhos (86), zumbidos (65), rumores (98), aulidos (112), etc. Eis no ressoar de toda a “natureza física” a manifestação desse sentido sapiencial enquanto “catálogo”⁹ da abundância, enquanto percepção epifânica da vida miúda – caminho para o Conhecimento.

Vemos também nestes poemas recortarem-se silhuetas de rostos (57), vultos (59, 75), pedras e árvores, que fazem lembrar figuras humanas (72), contornos, perfis (60), ou vemos, ainda, a simulação de “outras formas”. Da expressão antropomórfica à expressão cénica destaca-se um traço de representação: a mobilidade das figuras (“figuras móveis/ do microcosmos”, 75). A dimensão móvel das figuras é especialmente percebida em *Poemas Revistos* na associação às sombras, aos reflexos.

No início do livro, num poema intitulado justamente “*Nascitura*”, o quinto de *Ámago II (Nova Natureza)*, ocorre a primeira explícita nomeação de sombra e luz, harmonizados sob o geometrismo da figuração triangular. Pretende fazer-se equivaler a representação do nascimento do mundo com a representação do próprio nascimento da escrita. No desejo de

8. Lembre-se, em *Cenas Vivas*, o modo eloquente de evocar a “corrente de vozes”: “Grata, prendo-me a esses elos vivos/ da corrente de vozes, que se oferecem/ aos ouvintes, depois de recolherem/ o real, o findo, o que foi amado” p. 108.

9. Posteriormente, em *Cenas Vivas*, um dos mais belos poemas deste livro receberá o nome de “Catálogo Botânico da Primavera”, p.103.

Na sabedoria de uma quietude

fazer corresponder as duas realidades projecta a utopia de uma disposição ordenadora que resgata o ouro do verso ao fluxo energético da desordem. O acto criador assegura uma estabilidade geradora de harmonias:

*Amanhece amanhece
com a opaca cor
cinzenta a reflectir-se
na linha hermética.*

*A linha que confun-
de este baldio
sem formas e o céu
há séculos a nascer.*

*Identidade e paz.
Os triângulos iguais
em que se decompõe
a sombra-luz no céu.*

Diversas identificações e projecções se deixam perceber no avançar da primeira para a segunda parte. Mesmo no primeiro bloco, onde é dominante a luminosidade, é justamente do confronto com a zona sombreada, ou no reflexo de um possível confronto, que todo o universo se projecta, ou que nós projectamos o conhecimento que dele nos vem: “até que haja na parede/ um corte entre luz e menos luz” (37). Note-se ainda que, para além do conhecimento imanente das coisas, possibilitado pelo “claro-escuro” dos jogos de luzes e sombras (18), é a intensidade da luz que permite o acesso ao Conhecimento. É a luz que em *Poemas Revistos* vemos incidir sobre a figura do Sujeito. Em “*Imagem Minha*” (58), a poetisa vislumbra, compõe e reanima a silhueta: um “perfil marcado cruamente pela luz”. Essa incidência sublinha a absoluta assunção de uma demiurgia cosmogónica, aquilo que logo no início, na inscrição subintitular, se denominava por “Nova Natureza”. Por todo o texto se repetem as marcas do reforço identificativo; reforço da presença e da *autoridade*: “o meu monólogo”, “a minha vida feérica” (50), “as minhas vidas”, “meu ser letárgico” (89), “sou uma figura” (14), “que eu alcance a graça” (18). O obsessivo centra-

mento revela soberanamente a essência lírica do universo criado. Re-incidência programaticamente repetida; lia-se em *Homenagem à literatura* no texto de abertura (“Prefácio”):

“Reconsiderar:

[...]

5. a absoluta unicidade do Autor;

6. a absoluta necessidade do Autor;

7. o total esoterismo de cada autor no reino dos indivíduos,

[...]

16. Levando a crítica a desistir de proclamar a abertura da obra

17. no inconfessado intuito político de rasurar a unicidade

18. texto-Autor

[...]

48. nada deve, pois, impedir que se conheça a implícita coesão hermética

49. que nelas existe pela síntese pessoal do pensamento e das práticas históricas chamada Autor”.¹⁰

O papel é racionalmente assinalado como vida ficcionalizada. Lê-se no *F de Fiama*¹¹, em subtítulo, a apresentação emblemática das vidas poéticas (nove livros ou a construção de nove vidas). Em *Três Rostos* há versos que apontam esse diálogo, que mostram o entendimento da obra através das “biografias”: “Vidros, incluídos no conceito de/ Vidro, que eu coloquei na/ minha biografia na área branca” (29)

No jogo de sombras, teatro do mundo, deparar-se-á com uma resistência; no momento da expulsão de cena, o autor vai projectar-se na figura do leitor (que prolonga e transforma). Propõe-se assim uma lição: a autora que vive no texto recusa morrer como autora e ressuscita na leitora. Um auto-centramento que se vê reforçado pela coincidência de figuras, trânsito que sobrepõe (faz coincidir) o rosto do autor no rosto do leitor. Convoquem-se, agora, palavras de *O Retrato*: “o Leitor que é aquilo em que se transformou este Autor quando chegou ao fim da obra sabe que enquanto a vida está presente na consciência é improvável poder sentir-Se o transitório dos dias”.¹² E lemos aqui a reversão; na personagem lemos o espelhamento, o retrato da Autora. No interior de *Três Rostos* somos, assim, pela autora conduzidos ao âmago de uma teoria poética: uma

10. Brandão, Fiama Hasse Pais, *Homenagem à literatura*, 1ª edição, Porto, Limiar, 1976, pp. 9-11.

11. Brandão, Fiama Hasse Pais, *F de Fiama (nove biografias)*. Antologia própria, Lisboa, Teorema, 1986.

12. Brandão, Fiama Hasse Pais, *O Retrato - início de uma narrativa*, Lisboa, & etc, 1979, p.19.

Na sabedoria de uma quietude

poética que se prende ao “horizonte da voz”, à oralidade. A Autora/Leitora propõe o “horizonte da voz” como horizonte aureolado contraposto ao “horizonte do texto” (50). A voz é fundadora. A grafia, o verso escrito são mera transcrição, mero reflexo do real: “o fluido dos sentimentos que evocam muro e sombras/ agora é chamado verso./ A frase reflecte” (111). Assim, as “variações sobre textos in- / terrompidos” (22), assim a “frase, fruto do texto passageiro” (39). Fíama prefere falar de poema. A poesia, na sua intensidade declamativa, serve a matéria fundadora. Invocam-se princípios míticos, divina oralização da reescrita, e toma-se o exemplo de Eros, o nocturno trimegisto, o “nascido na concha acústica de Deus”, aquele que reescreve o poema. Fíama lê a literatura como “paisagem recitada” (31) onde a natureza, imenso receptáculo, ecoa interminavelmente – como o microcósmino poço da quinta, onde ecoa a voz da autora.

A obra breve, infinita errância de ecos disseminados, é a celebração da fertilidade onomatopaica, celebração da poética do informe: “O fim que ainda espera/ uma forma” (7), o “baldio sem formas e o céu/ há séculos a nascer” (10), o podador que escolhe “a aparên-/cia da obra que devagar executa” (11), ou a “paisagem que está a nascer” (12). Na paisagem dos pinheiros como na paisagem dos versos o mesmo “horizonte em expansão”, paisagem à espera da Voz re-citadora:

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

13. Brandão,
Fíama Hasse Pais,
Cenas Vivas, Lisboa,
Relógio d'Água,
2000, p.13.