



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

POESIA E IMAGEM: UMA BREVE LEITURA DE POEMAS DE CESÁRIO VERDE E
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Carolina Dias Huguenin

RIO DE JANEIRO

2021

CAROLINA DIAS HUGUENIN

POESIA E IMAGEM: UMA BREVE LEITURA DE POEMAS DE CESÁRIO
VERDE E FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras
na habilitação Português/ Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sofia Maria de Sousa Silva

RIO DE JANEIRO

2021

HUGUENIN, Carolina Dias.
Poesia e Imagem: Uma breve leitura de poemas de Cesário Verde e Fiama Hasse Pais Brandão / Carolina Dias Huguenin. – 2021.
29 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sofia Maria de Sousa Silva
Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 29

1. Cesário Verde. 2. Fiama Hasse Pais Brandão. 3. Poesia Portuguesa Moderna. I. Huguenin/ Carolina. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2021 III. Poesia e Imagem: Uma breve leitura da obra poética de Cesário Verde e Fiama Hasse Pais Brandão.



AGRADECIMENTOS

À Sofia Silva, por tudo que me ensinou dentro e fora dos cursos de Poesia portuguesa, pela gentileza e empatia de todos os encontros, por sempre confiar em mim e, sobretudo, por aceitar ser orientadora desta monografia.

Ao Rafael Santana, por me introduzir no mundo acadêmico e, sobretudo, por ter me apresentado o Cesário Verde.

À Mônica Fagundes por, indiretamente, ter despertado uma faísca sobre Fiama.

À Maria Lessa, por tornar esta monografia possível e por ser um referencial de pesquisadora.

Aos meus pais, meus irmãos e minha vó, por entenderem minha ausência nos momentos especiais, por terem tornado possível minha mudança de cidade para estudar e por sempre acreditarem em mim.

À Adrielle Figueiredo, pela amizade, o companheirismo e as trocas durante a escrita destas páginas que, com certeza, têm um pouco dela também.

Aos meus amigos Fernando Lima e Gabriela Muniz, por me acompanharem durante toda a graduação e por terem sido os melhores companheiros e incentivadores que eu poderia ter tido.

À Nicole Mello, Juliana Antunes, Nathália Santiago, Rafaela Ribeiro, e Natália Braus por trazerem alegria e leveza para o fim da graduação.



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. A CONSTRUÇÃO DE IMAGEM NO POEMA	9
2.1. A poesia imagética de Cesário Verde	9
2.2. O diálogo da poesia imagética de Fiama Hasse Pais Brandão com a de Cesário Verde	16
3. A REVOLUÇÃO PELA LINGUAGEM	22
3.1 A poesia prosaica de Cesário Verde	22
3.3 Fiama e a procura pela liberdade da linguagem poética	24
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29



1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma breve leitura de alguns poemas de Cesário Verde e Fíama Hasse Pais Brandão, evidenciando pontos em comum na escrita dos dois. Essa relação entre os autores justifica-se por Cesário Verde ter sido uma referência para toda a poesia posterior a ele — tanto a geração de *Orpheu*, como os escritores subsequentes a ela —, uma “fonte”, como afirma Luís Miguel Nava:

E foi, creio, porque Pessoa levou à exaustão os processos do que entre nós deu pelo nome de "modernismo" que os poetas das gerações seguintes, cegos por uma luz que lhes parecia demasiado próxima e ofuscante para poder ser assimilada, se viram na necessidade de, “voltando-lhe as costas”, como Eugénio de Andrade diria, ir beber directamente às fontes que lhe são comuns: Cesário e Camilo Pessanha. (NAVA, 1986, p.111)

Para realizar a comparação proposta aqui, serão analisados dois elementos fundamentais para a poesia: a imagem poética e a linguagem, mais especificamente o processo de criação de imagens utilizado pelos dois poetas e a forma como eles empregaram a linguagem em sua obra, criando, individualmente, revoluções na linguagem literária. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, apresenta uma importante definição sobre imagem poética que parece importante ser destacada:

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frase, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (PAZ, 1982, p. 119)

A partir da citação anterior, percebe-se que a imagem é algo intrínseco à poesia, no entanto, cada escritor desenvolve-a de forma distinta em sua escrita, explorando-a mais ou menos. Para mais, cabe observar o que Silvina Rodrigues Lopes diz sobre imagens poéticas, enfatizando que elas também estão no âmbito da linguagem, são expressões verbais e não figuras visíveis:

Quando a propósito de um poema falamos de imagem, falamos já em sentido figurado, porque de facto as imagens literárias não são figuras visíveis, mas expressões verbais classificadas pela retórica como figuras. Elas supõem a substituição de uma significação literal, acabada, por uma outra que tem o poder de evocar ou construir uma presença jamais presente. (LOPES, 2003, p. 73)

Cesário Verde foi alguém que explorou, grandemente, a imagem poética, como afirma Rosa Maria Martelo: “Cesário Verde valorizou de maneira decisiva a força da imagem.” (MARTELO, 2005, p.38), atitude que não foi diferente na escrita de Fíama. A título de exemplificação, citam-se dois poemas (um de cada poeta) para averiguar como esse processo

desenvolveu-se em suas respectivas obras:

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver círios laterais, ver filas de capelas,
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.
(VERDE, 1983, p.130)

MADRESSILVAS E TÍLIAS

A uma janela assoma
a clara madressilva;
a outra, as leves, verdes
folhas da tília.

Disputam o meu olhar.
Numa hora lutam
com varas de penumbra.
Noutra, ferem-se em tudo
o que cintila. E no fulgor
nocturno entram nos quartos,
vencendo a negra luz
que avança para os meus olhos.
(BRANDÃO, 2010, p.184)

O fragmento de “O sentimento dum ocidental” e o poema “Madressilvas e tílias” demonstram uma forma bem parecida de criação imagética. Nos versos de Cesário, de imediato, são visíveis as lojas, as figuras concretas/reais. Apoiado na visão delas, o eu lírico imagina os círios, as filas de capelas e uma catedral imensa, com os santos e os fiéis, os ramos e as velas. Nos versos da poeta mais recente, ocorre o mesmo. Através de uma janela, são vistas uma madressilva e as folhas de uma tília. A partir disso, o sujeito poético imagina uma luta entre as duas plantas com uma “vara de penumbra” que resulta em ferimentos entre elas. Então, pode-se dizer que o que será defendido neste trabalho e analisado de forma mais longa posteriormente é o fato de Fiama, muitas vezes, criar suas imagens poéticas em um processo bem parecido com o utilizado por Cesário: com base em uma imagem real vista pelas diferentes vozes poéticas, cria-se algo, misturando, assim, o real e o imaginário..

Sobre a linguagem, é possível afirmar que ela não é só fundamental para a literatura, é também inerente ao ser humano. Para comunicar-se, expressar-se e pensar o homem utiliza a linguagem. Segundo Octavio Paz: “Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem. Nem tampouco objeto de conhecimento.” (PAZ, 1982, p. 37).

Para Roland Barthes, a literatura pode ser uma forma de revolução da linguagem: “Só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma

revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (BARTHES, 1980, p. 15). Com base nisso, pensar-se-á a relação de Fiama e Cesário com a linguagem,, refletindo como eles transformaram-na em diferentes níveis, gerando, a partir de suas publicações, revoluções na escrita lusitana.



2. A CONSTRUÇÃO DE IMAGEM NO POEMA

2.1. A poesia imagética de Cesário Verde

Cesário Verde, no poema “Nós” – um dos últimos escritos por ele –, assim define o seu fazer poético: “Pinto quadros por letras, por sinais,/ Tão luminosos como os de Levante” (VERDE, 1983, p. 160). A partir destes versos, percebe-se que o autor comparava seu ato de escrever com o de pintar, mostrando, dessa forma, que a escrita poderia ser um método de reprodução da realidade, de modo igual à pintura. O poeta oitocentista produzia poemas tão imagéticos como *flashes* de uma câmera descrevendo o cotidiano. Através das palavras, registrava suas impressões do real, capturava momentos e cenas vistas por ele, aproximando-se das características de um verdadeiro pintor. Era um apaixonado por criar paisagens, não paisagens ficcionais, mas paisagens ligadas à sua experiência, ao que presenciava nas ruas da Lisboa do século XIX. Nesse sentido, aproxima-se do que Silvina Rodrigues Lopes afirma sobre a poética de Sophia:

Há em Sophia uma obsessão com a paisagem que a aproxima do desejo pessoal de impessoalidade: um recurso à construção de paisagens não para, à maneira de certo romantismo, através delas se exprimir, mas para através delas se dispersar, e na dispersão, ou seja, na relação, “florir”. Não como uma construção puramente fictícia mas como um efeito da experiência. (LOPES, 2003, p.67)

Ao analisar a lírica verdiana, é possível enumerar algumas particularidades que tornam Cesário um verdadeiro artista visual. A primeira destas particularidades é uma espécie de valorização das cores na sua escrita, como se pode observar em versos dos poemas “De Tarde”, “Nós” e “Num bairro moderno”: “Foste colher, sem imposturas tolas, / A um grão-de-bico **azul** de grão-de-bico / Um ramalhete **rubro** de papoulas.”(VERDE, 1983, p. 135), “O laranjal de folhas **negrejantes**” (VERDE, 1983, p.150), “E abre-se-lhe o algodão **azul** da meia,” (VERDE, 1983, p. 84), “As azeitonas, que nos dão o azeite, / **Negras** e unidas, entre **verdes** folhos,” VERDE, 1983, p.85) . Já a segunda particularidade é a importância dada às descrições, como nota-se em estrofes de “Num bairro moderno”:

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.
(VERDE, 1983, p. 84)

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris nas saias de ramagens.
(VERDE, 1983, p. 87)



Neste exemplo, observam-se descrições tanto da regateira, como do cenário que rodeia a ela e ao eu lírico. No início da primeira estrofe, o leitor logo se depara com a imagem da vendedora, construída a partir de adjetivos e da informação de que ela está de costas. Logo depois, a visão aparenta ser expandida e assim é possível contemplar o resto da paisagem: a escada de mármore xadrez, onde a mulher pousara sua giga. Aqui, tem-se a impressão de estar diante de uma cena de filme, em que, prontamente, há um close na figura da regateira e, em seguida, a imagem é aumentada para o restante do cenário ser contemplado.

Ainda sobre a estrofe inicial, parece interessante pensar sobre o seguinte verso: “Como um retalho de horta aglomerada”. Nele, a voz poética refere-se aos legumes e hortaliças presentes no cesto da vendedora de forma conotativa e inusitada. A partir do poema “Cesário Verde” escrito por Sophia de Mello Breyner Andresen e citado a seguir, pode-se analisar, em alguma medida, o processo de escrita do poeta presente no verso analisado:

Quis dizer o mais claro e mais corrente
Em fala chã e em lúcida esquadria
Ser e dizer na justa luz do dia
Falar claro falar limpo falar rente

Porém nas roucas ruas da cidade
A nítida pupila se alucina
Cães se miram no vidro da retina
E ele vai naufragado como um barco

[...]

Entre ruelas vê-se ao fundo o rio
Ele o viu com seus olhos de navio
Atentos à surpresa das imagens
(ANDRESEN, 2018, p. 815)

De acordo com o poema de Sophia, há dois momentos diferentes no processo de escrita/formação de imagens do autor português. Inicialmente, ele diz “o mais claro”, de forma fácil, ordenada e simétrica com o que vê. Trazendo a análise para os versos de “Num bairro moderno” trabalhados previamente, nota-se que o dito de forma mais clara e proporcional seria a imagem da garota com sua giga na mão ajoelhando para apoiá-la na escada de mármore xadrez.

O segundo momento é o que “sua pupila se alucina”, que o flâneur deixa-se levar pela enorme e variada quantidade de imagens presentes no meio urbano e pela surpresa e criatividade que elas provocam nele. No verso estudado, esse segundo momento encontra-se no “retalho de horta aglomerada”. A imagem das hortaliças e dos legumes na cesta remetem ao pedaço de horta que o sujeito pensa ver. Dessa forma, a regateira não é apenas a vendedora dos produtos carregados por ela, mas, transforma-se, também, na pessoa que cultiva tais alimentos na horta, é



uma espécie de agricultora, profissão que Cesário muito ocupou nas terras de seu pai, o que gera uma identificação entre os dois. Curiosamente, a ideia de Cesário como “alguém que se deixa alucinar” repete-se em outro poema de Sophia em que ele é comparado com João Cabral de Melo Neto, “Dedicatória da segunda edição do “Cristo cigano” A João Cabral de Melo Neto”: “Mas sua arte não é só/ Olhar certo e oficina / E nele como em Cesário/ Algo às vezes se alucina” (ANDRESEN, 2018, p. 813).

Silvina Rodrigues Lopes em um texto sobre Sophia pontua que o que se deseja transmitir para o poema não é o que já está posto, predefinido, mas sim o que o desejo dá forma, o que é inesperado e gera fascínio:

O que se deseja transferir para o poema não é aquilo que à partida tem uma forma; é aquilo a que o desejo dá forma - “o instante de aparição e de surpresa”. A esse instante pertencem certos *flashes* das coisas e certa abertura do olhar, a confluência é um indiscernível, mas o que importa é que, para que o instante não se perca, é preciso o poema [...]. (LOPES, 2003, p. 55)

A afirmação sobre Sophia é pertinente para definir o processo de escrita de Cesário. O momento que a “pupila se alucina” é o mesmo momento da “abertura do olhar”, onde ocorrem os flashes das imagens vistas, é o instante em que uma simples cesta de legumes e hortaliças se torna “um retalho de horta aglomerada”.

Já na segunda estrofe de “Num bairro moderno”, a primeira imagem apresentada passa a ideia de movimento. A voz poética e a vendedora afastam-se, caminhando em direções opostas e, completando o cenário, algumas carruagens passeiam distantes. Ademais, para agregar as informações do episódio, aumentando sua visualidade, diz-se que tais acontecimentos ocorrem em agosto, ou seja, na metade do verão, quando é extremamente quente. Em seguida, o foco, novamente, passa para a regateira, que ganha mais uma descrição: caminha com as maçãs do rosto descoloridas, devido ao dia abafado e por sua possível magreza, tem um quadril pequeno, não marcante na saia de ramagens. Nos versos seguintes de “O sentimento dum Ocidental vê-se a valorização do mesmo processo:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico de outrora ascende, num pilar!
(VERDE, 1983, p. 128)

[...]
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
[...]
(VERDE, 1983, p. 127)



Aqui também se encontram descrições de cenário e de outro tipo de mulheres, pertencentes a uma profissão muito comum para o universo feminino não abastado do século XIX: as varinas. Na estrofe inicial, há uma apresentação um pouco mais detalhada da paisagem, se comparada com as dos versos de “Num bairro moderno”. O lugar, de imediato, é adjetivado como “público” e “vulgar”, ou seja, um local popular, coletivo. O espaço é composto por um banco, pimenteiras e uma estátua de Camões. Mas não é qualquer banco, qualquer pimenteira, nem qualquer estátua. O banco é “de namoro”, as pimenteiras são “exíguas” e mais caracterizada do que todos os outros, a estátua é “monumental”, de bronze, tem “proporções guerreiras” e está “num pilar”. Tudo é detalhado para a facilitação da criação da imagem apresentada, por parte do leitor.

Sobre as varinas, muitas particularidades também são apontadas. A princípio, elas são identificadas como cardume negro, uma imagem metafórica por andarem sempre juntas e com roupas pretas. Seus aspectos centrais apresentados no poema são: serem heroicas, brincalhonas e terem troncos “varonis”, fortes, assemelhando-se aos dos homens. A cena, aqui, expressa movimento, já que as peixeiras “correm com firmeza” e, com isso, “vêm sacudindo as ancas”. Percebe-se que estas profissionais e a visão delas andando juntas são descritas com grande precisão de detalhes, para, mais uma vez, propiciarem uma ilustração bem definida.

Uma outra questão importante para ser observada na escrita de Cesário que o aproxima, de certa maneira, da visualidade, é a sua escolha vocabular. Analisando as estrofes de dois grandes poemas seus, trabalhados aqui, notam-se dois usos recorrentes de formas verbais. O primeiro tipo de uso é o presente, podendo-se citar os seguintes exemplos: “sigo”¹ (na primeira pessoa do singular, no modo indicativo), “rodam”² (na terceira pessoa do plural, no modo indicativo) e “afasta-se”³ (na terceira pessoa do singular, no modo indicativo). O segundo tipo é o gerúndio, uma das formas nominais do verbo, presente em: “ajoelhando”⁴, “correndo”⁵ e “sacudindo”⁶. Tais escolhas linguísticas são importantes porque transformam o leitor em completo observador da cena. É como se os acontecimentos narrados ocorressem na frente dele, no momento em que está lendo os poemas. Assim como a valorização das cores e a constante descrição presentes na escrita de Cesário Verde, a utilização de verbos no presente e no gerúndio

¹ “E enquanto **sigo** para o lado oposto” – “Num bairro moderno”

² “E ao longe **rodam** umas carruagens” – “Num bairro moderno”

³ “A pobre **afasta-se**” – “Num bairro moderno”

⁴ “Pousara, **ajoelhando**, a sua giga” – “Num Bairro Moderno”

⁵ “**Correndo** com firmeza, assomam as varinas” – “O sentimento dum Ocidental”

⁶ “Vêm **sacudindo** as ancas opulentas!” – “O sentimento dum Ocidental”

fazem seus versos mais imagéticos, tornando as cenas lidas mais fáceis de serem imaginadas.

A poesia finissecular do autor português muito se diferenciava da poesia romântica produzida até então, no século XIX, como será visto nos versos analisados a seguir. A plasticidade da escrita de Cesário e sua vontade de “capturar o real” iam ao contrário da valorização exacerbada do subjetivo e a idealização romântica. Para exemplificar tais características, citam-se excertos de dois poemas do escritor, um escrito no começo de sua produção literária, a considerada “crise romanesca” e outro mais maduro, escrito em momento posterior:

SETENTRIONAL

Talvez já te esquecesse, ó bonina,
Que viveste no campo só comigo,
Que te osculei a boca purpurina,
E que fui o teu sol e o teu abrigo.

Que fugiste comigo da Babel,
Mulher como não há nem na Circássia,
Que bebemos, nós dois, do mesmo fel,
E regámos com prantos uma acácia.

[...]

(VERDE, 1983, p. 49)

NUM BAIRRO MODERNO

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se os nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussées repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados.
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

[...]

(VERDE, 1983, p. 83)

A diferença temática entre os dois poemas é tamanha que até pode-se estranhar o fato de terem sido escritos pela mesma pessoa. O poema “Setentional” apresenta um sujeito poético que está em primeiro plano. É ele que viveu no campo com a amada, que a beijou e que foi o seu sol e o seu abrigo. Foi com ele que ela fugiu para Babel e juntos sofreram a mesma amargura. Aqui, fala-se da figura feminina, da amada do eu lírico apenas para que ele consiga falar de si, de seus sentimentos, para que sua paixão e suas emoções sejam o foco a serem cantados. Além disso, há



uma idealização romântica da figura feminina em “Mulher como não há nem na Circássia”, em que a companheira da voz poética é tão bonita e pura que se torna única, nem na Rússia encontram-se outras com tamanha qualidade.

Já no conhecido “Num bairro moderno” tais características presentes nos versos anteriores não aparecem. O sujeito poético não está centralizado. Em nenhum momento da citação aparece a utilização de primeira pessoa e nem de uma figura feminina idealizada. O que aparece é uma tentativa de descrever uma paisagem, uma cena quotidiana típica dos novos bairros de Lisboa para a época. Como falado antes, há uma tentativa de “capturar o real” visto por quem diz eu no poema. A partir disso, percebe-se que Cesário opera uma revolução temática nos versos lusitanos do século XIX. Segundo Rosa Maria Martelo, em “Relendo “O sentimento dum Ocidental””:

Cesário Verde valorizou de maneira decisiva a força da imagem, permitindo que o sujeito a ela se tornasse permeável; e inverteu, assim, talvez como só mesmo o mais moderno Baudelaire o tinha conseguido (muitas vezes, a um nível mais teórico do que poético), a voracidade tentacular da subjectividade romântica, subjugando-a à presença do mundo moderno e colocando-a na irredimível dependência de um conceito de real onde a fulguração das imagens se sobrepõe ao espiritualismo romântico. (MARTELO, 2005, p. 38)

O “mundo moderno” a que Martelo (2005) se refere na citação anterior é um Portugal que buscava atualizar-se, era um país que começava a construir suas cidades, tentando deixar em segundo plano a vida rural. O espaço citadino gerava um medo e um incômodo para com o novo, porém, também, trazia novos ambientes, personagens e situações para serem exploradas e cantadas. Cesário Verde, mais do que nenhum outro escritor, aproveitou este novo cenário e mostrou como o cidadão luso existente em tal momento histórico foi atingido por grandes mudanças sociais, ao migrar do campo para a cidade. Em momentos de deambulação do flâneur verdiano, notam-se algumas tentativas de evasão da realidade, como se o sujeito poético quisesse fugir do contexto urbano em que estava, mostrando, dessa forma, o desconforto que essa sociedade moderna gerava, não apenas no eu lírico, mas em toda a coletividade portuguesa de então. As tentativas de evasão nos versos do autor geraram imagens interessantíssimas, como as citadas a seguir:

[...]
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.
E evoco, então, as crónicas navais:

Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
(VERDE, 1983, p. 126)

[...]

Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

[...]

Subitamente – que visão de artista! –
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?!
(VERDE, 1983, p. 84, 85)

Na citação inicial, de “O sentimento dum Ocidental”, vê-se que a fuga do real se dá a partir da visão de um cais. Quando a voz poética se depara com este lugar, logo dá espaço à imaginação, evocando a figura de Camões, sua epopeia e as naus que partiram do mar português para explorar o resto do mundo. A segunda menção, pertencente ao já referido “Num bairro moderno”, segue o mesmo princípio. Inicialmente, o eu lírico contempla a giga da vendeira com sua “horta aglomerada” e, com base nisso, deixa-se levar, novamente, pela imaginação, transformando os vegetais em um agrupado parecido com um corpo humano. Com isso, conclui-se, que o flâneur dos poemas de Cesário cria algumas de suas imagens apoiado em sua visão do real. Fundamentado no que vê, ele imagina.

Os processos metafóricos do escritor partiam de expressões de incerteza, embaralhando o real e o irreal:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, Sampetersburgo, o mundo!
(VERDE, 1983, p. 125)

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir estrangulados.
(VERDE, 1983, p. 133)

Os termos “Ocorrem-me” e “Julgo avistar”, neste caso, são o elo entre os dois mundos. Prontamente, vêem-se as imagens reais: os carros levando os viajantes à via férrea e o vale escuro e, logo depois, o que Martelo chama de “imagens perceptivas” descritas após tais termos: as revistas, as exposições, os países e, posteriormente, a treva, as folhas e os gritos do socorro, imagens formadas por sua imaginação após observar as cenas reais anteriores. Ainda sobre o assunto, a crítica discorre:

Mas as suas metáforas desmembradas dão uma ênfase muito particular ao facto de haver dois reinos que se cruzam no movimento metafórico; isto é, não enfatizam o cruzamento de reinos propriamente dito, não valorizam notoriamente o campo de confluências

semânticas partilhado pelos dois reinos reunidos na metáfora, antes obrigando o leitor a ter presente, além da imagem obtida por transfiguração, aquela que supostamente lhe serviria de ponto de partida. (MARTELO, 2005, p. 58)

Por fim, cabe lembrar que Fernando Pessoa declarou que foi Cesário Verde quem lhe “ensinou a observar em verso” (PESSOA, 1946, p.125), o que o torna um verdadeiro mestre para o famoso poeta português. Como já dito em momento anterior, o precursor da poesia moderna escrevia uma lírica bem diferente da vista até então, produzida pelos autores do romantismo. Sua obra reformulou a poesia portuguesa e fez com que os artistas posteriores a ele tivessem novas temáticas para cantar e diferentes formas de escrever e de ver o mundo. Assim, os versos lusos, a partir de tal momento, ganharam uma imagética nunca vista antes. Cesário Verde, então, não inspirou apenas Pessoa, foi um modelo para toda a poesia pós *Orpheu*, inclusive para a poeta Fiamma Hasse Pais Brandão, como será visto a seguir. Sobre o poeta, Luís Miguel Nava afirma:

Com efeito, e ressalvadas as devidas distâncias, une-os antes de mais o facto de qualquer deles se apresentar, aos olhos de nossa contemporaneidade, como um fundador, o portador inaugural dum discurso em que nós nos continuamos a reconhecer e que deles faz, numa forma que no nosso séc. XIX só encontra paralelo em Camilo Pessanha, os privilegiados pólos de referência de toda a poesia que lhes é posterior, a qual das respectivas obras frequentemente assume o explícito intertexto. (NAVA, 1986, p.110)

2.2. O diálogo da poesia imagética de Fiamma Hasse Pais Brandão com a de Cesário Verde

[...] mas para sempre atraída por inúmeras imagens.
Fiamma Hasse Pais Brandão, “Imagem Minha”

Fiamma Hasse Pais Brandão é considerada uma das poetisas mais importantes da Poesia 61. A escritora, que frequentou o curso de Letras da Universidade de Lisboa, ficou conhecida pela sua forma original de utilizar a linguagem literária. Sobretudo, era uma apaixonada pela captação de imagens, como se pode depreender da leitura da epígrafe deste subcapítulo. O apreço que tinha por Cesário Verde fica claro quando se vê a presença de uma releitura de um poema do autor (“Nova Ocidental”) na obra *Homenagem à literatura* (1976). Em tal publicação, a autora mostra sua relação com a tradição e faz uma homenagem aos escritores considerados importantes para ela e sua produção artística própria. Fiamma tem uma forma de escrever bem particular, mas, também, é “inspirada” pelo cânone literário elegido por ela. Como a relação com a imagem é uma das grandes bases para sua poesia, Cesário Verde (“quem ensina a observar em verso”) não poderia deixar de estar incluso nas referências da poeta.

Na sua obra literária, aparecem diferentes tipos de imagens. Um dos tipos recorrentes são as imagens relacionadas à natureza. Alguns títulos da sua lírica deixam clara essa relação: “No Laranjal”, “Catálogo botânico da primavera”, “Na minha quinta\ À romãzeira que está a secar”, “Madressilvas e tílias”, “Cigarra”, entre outros. No poema “Na minha quinta\ Á romãzeira que está a secar”, por exemplo, a natureza é vista como uma espécie de divindade, grafada com letra

maiúscula:

Todos os diálogos acabam no silêncio,
mesmo o murmúrio entre dedos e folhas,
Quando o avesso da mão roça
a grande Natureza manifesta na árvore.

Era uma romãzeira em flor e fruto
segura do seu reverdecer, loquaz.
Aos periquitos, na larga capoeira defronte,
respondia com o júbilo da mudez.
Mas ante mim, que a cantava e canto,
ela deixa-se estar como está um surdo
Junto de um cego trovador lírico,
até que ambas aceitemos o fim.
(BRANDÃO, 2010, p. 157)

Nos versos anteriores, vê-se que a romãzeira citada não é qualquer árvore, ela ganha um caráter particular ao fazer parte da quinta do sujeito poético. É possível notar uma grande oposição na relação da árvore com os animais (periquitos) e com o eu lírico que, nesse caso, apresenta-se como um poeta. Com os periquitos, uma imagem do passado, ela era florida, frutífera e loquaz. Já com a figura humana ela está a secar e silenciou-se, não gerava mais comunicação; a comunicação tão buscada pela voz poética que queria ouvi-la. Nesse caso, a romãzeira aparece como uma espécie de oráculo que precisava ser entendida e acatada pela figura humana.

Em outro poema mais antigo de Fiama, presente em *Área branca* (1978), encontra-se um outro tipo de visão da natureza:

Depois de estar descrita, a realidade
torna-se vital e os seres naturais
como o touro e a sombra dependem
de todas as imagens.

Estar no subúrbio permite-me imediatamente
ter o prazer da cultura, chegar a uma janela
vendo o claro escuro de um campo nacional
na tela, com o amamentar dos pequenos vitelos
dentro de molduras de ouro velho.
Não é tão estranha a vitalidade da Natureza
Quando as paisagens são cópias
(BRANDÃO, 2006, p. 280)

Aqui, há a presença típica de animais em meio à campina, como no texto anterior. No entanto, é a figura de um touro e dos vitelos a citada no exemplo mais recente. Nesses versos, a natureza, igualmente, é grafada com letra maiúscula, apresenta-se, de novo, como uma espécie de deus ou divindade. A paisagem observada pela janela era um campo, ou seja, estava-se em meio a um ambiente rural, onde foi possível assistir “o amamentar dos pequenos vitelos”. A imagem

descrita mostra-se como uma espécie de quadro para a voz poética, emoldurado de ouro velho. É feita, então, uma grande relação entre a natureza e a cultura, pois apreciar tal cenário seria, de certa forma, parecido com o ato de apreciar uma paisagem de um quadro.

A atitude de reproduzir cenas rurais em telas, em alguma medida, é um método de trazer a paisagem bucólica para os centros urbanos. A voz poética do texto em questão estranha a vitalidade da natureza, provavelmente, por estar acostumada a ver o pastoril através, apenas, das “paisagens cópias”. Em Cesário Verde, no poema “Num bairro moderno”, trabalhado em momento passado, a cesta de hortaliças da vendeira também era uma forma de trazer o meio rural para a urbe. Mas, diferentemente do eu lírico de Fiamma, o sujeito agarra-se a uma pequena referência do campo por estranhar a realidade urbana em que estava, muito diferente de seu antigo habitual. Há um movimento contrário nos dois porque o primeiro, por ser cidadão, estranha o rural, enquanto o segundo, por ser campestre, aproveita cada menção ao campo vista por ele, em meio à urbe.

O poema “Num bairro moderno”, ainda, apresenta afinidades com uma outra escrita de Fiamma: “Eros de Pedra”, de *Cenas vivas* (2000). Nele, há a descrição de uma estátua, em que se mesclam imagens reais e imaginárias, como se pode observar a seguir:

Corpos que nascem de formas ou figuras,
Belos por serem de carne ou pedra.

Corpos que mutuamente se chamam, prendem,
Na sua intensa forma. Eles
Mesmos amando-se, vivendo-se
Um ao outro, com a profunda vida
De ambos, no mesmo tempo.

Imagens de pura carne ou pedra
Uma à outra somadas por desejo,
No seu desenho penetrando-se,
Duplos num único vulto.
(BRANDÃO, 2006, p. 640)

A partir da visão de uma estátua de Eros, o sujeito lírico imagina um casal humano, que não se sabe se é de carne ou pedra. São dois corpos apaixonados vivendo em um, como é possível observar em: “Duplos num único vulto” e “[...] com a profunda vida\ De ambos, no mesmo tempo”. Assim como há uma alternância entre a matéria dos corpos (se são de pedra ou carne), há, igualmente, uma alternância na origem dessas imagens (se vieram de figuras ou formas).

Em relação ao poema de Cesário, pode-se dizer que o método de criação de imagens é o mesmo utilizado por Fiamma nestes versos: com base no que é visto, imagina-se algo. Em “Num



bairro moderno”, a visão da cesta da vendedora faz o eu lírico criar um corpo formado com vegetais e em “Eros de pedra”, como já foi dito, a visão de uma estátua gera a criação de um casal de carne e osso. Nos dois poemas, as visões imaginárias são tão desenvolvidas que fica difícil separar o real do ilusório. Essa é uma técnica muito utilizada na criação da escritora que, muitas vezes, cruza imagens e alucinação⁷. Com isso, pode-se dizer que os dois, além de descreverem o real visto por eles, reinventam-no, como afirma a pesquisadora Fernanda Drummond:

No contexto da poesia portuguesa moderna ela adere a uma filiação ao poeta visionário que remonta a Cesário Verde. Os poetas finisseculares mantinham uma faceta mimética, calcada na visão, em que as coisas que passavam por esse sentido eram transferidas ao poema, numa necessidade de se inventariar os vícios, costumes e arquiteturas do tempo do “O Sentimento dum Ocidental”. De outra forma, como se trata de poetas que tiveram em Baudelaire um modelo, tanto os poemas de Fiamma quanto os de Cesário nutrem um outro aspecto: a do poeta visionário (no sentido em que se articula com o imaginário), cuja memória\ imagem transfigura e reinventa. (DRUMMOND, 2020, p. 42)

Um outro fator que aproxima o processo de criação de imagens de Fiamma das do autor finissecular é o fato dos dois “absorverem” muitas imagens ao mesmo tempo, e buscarem fixar e reproduzir tudo que é visto pelos sujeitos líricos de seus poemas. Nos versos de “Pungente o verde”, poema pertencente à obra *(Este) Rosto* (1970), é possível encontrar uma amostra dessa junção de diversas imagens:

A luz ou realidade exerce o seu fascínio:
 cinjo-me à linha que de coisas entre coisas parte,
 as conduz ao ponto corrosivo da imagem. Sinto-me
 atenta, e vibra a minha face já defronte
 da foz que da água o curso, doce,
 salino liquefaz.

[...]

A rocha escava, o leito espraia a areia,
 a flora ondula. Agora o olhar progride sobre tudo
 e a pua, rente ao solo, de um rochedo
 isola-se. [...]
 (BRANDÃO, 2010, p. 24-25)

Logo na primeira estrofe, a voz poética afirma que se sente atenta para conseguir captar toda a paisagem vista por ela. Mais à frente, nos últimos versos do poema citado acima, lê-se: “Agora o olhar progride sobre tudo...”. Há, aparentemente, uma inquietação para absorver tudo por onde passa o olhar, nada pode ser perdido, deixado para trás. “A rocha escava, o leito espraia a areia,\ a flora ondula”, todas as coisas acontecem e são observadas ao mesmo tempo, são

⁷ A referência é, também, a tese de Fernanda Drummond que afirma, em certo trecho: “No cruzamento dentre imagem e alucinação, como na observação de figuras formadas ao acaso pelas nuvens, se encontra o vértice do animalesco, devaneador, como leria Bachelard, na poesia de Fiamma.” (DRUMMOND, 2020, p. 33).



eventos simultâneos que prendem a visão do eu lírico.

Em Cesário Verde, constantemente, é visto esse mesmo processo de junção de imagens variadas. Cita-se, então, uma estrofe do já conhecido “O sentimento dum Ocidental” para comprovação:

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!
(VERDE, 1983, p. 126)

O flâneur verdiano, enquanto passeia pela cidade, capta tudo que passa pelos seus olhos, assim como a voz poética do texto da autora contemporânea. Igualmente, as cenas descritas acontecem de forma simultânea. A grande sucessão de pontos e vírgulas corroboram essa simultaneidade e trazem um caráter um pouco mais acelerado para a narrativa da cena. Ao mesmo tempo que passa um trem⁸ com dois dentistas conversando, desfila um arlequim com pernas de pau. O flâneur, ainda, assiste aos querubins batendo na varanda de uma casa presente em seu caminho e os lojistas aborrecidos nas portas de suas lojas. É como se ele fosse tomado por uma necessidade de apreender todo o real visto por seus olhos. Como se houvesse algum tipo de sensibilidade em seus olhos que o obrigasse a descrever tudo que passa por sua visão.

Apesar de Fiama apresentar grandes afinidades com a formulação de imagens de seus poemas com os de Cesário, nota-se, ainda em “Pungente o verde”, um grande ponto que diferencia a escrita da primeira com a do segundo. Cesário Verde produzia suas imagens a partir de tudo que conseguia captar da realidade, ele via e descrevia as cenas do cotidiano atravessadas pelos seus olhos. Já a artista mais recente, além de realizar o mesmo processo do autor, vai mais a fundo: teoriza e reflete sobre essas imagens e o ato de vê-las:

[...]
O simples dom de ver que o olhar emite ou colhe:
a parte entre uma orla e as margens recolhidas.
Ténue, com a cor, é mais visível
a imagem da água corrente que decide
o meu olhar que vê e o mar que cede
à rocha ou à imagem que o percorrem.
(BRANDÃO, 2010, p. 24)

Como afirmado, nesse poema encontra-se uma grande quantidade de imagens sobrepostas pela voz poética. Aparentemente, a imagem da água do mar, por ser “mais visível”, chama a atenção desse sujeito e, por isso, é uma das primeiras coisas da cena a ser descrita. Ao observar

⁸ É importante explicitar que o significado de trem no século XIX não é o mesmo dos dias atuais. O que Cesário Verde definia como trem era um sistema de transporte coletivo americano, também chamado de “carro americano”. O sistema de transportes em questão foi precursor do elétrico. Ele movia-se sobre trilhos, mas por tração animal.



tal paisagem e decidir cantá-la, a voz poética poderia, apenas, descrever o que via. No entanto, ela fala do dom de ver aquele lugar, fala da visibilidade da cor do mar, fala da sua experiência como observadora, enfim, faz uma grande meditação sobre o panorama visto e o ato de vê-lo como um atento espectador.

Portanto, por tudo que foi visto até aqui, nota-se a grande relação que a lírica da poeta portuguesa estabelece com as imagens. Essa relação, como afirmou-se no início deste subcapítulo, é uma das maiores bases de sua escrita e por isso é explorada de diversas maneiras, parte de uma simples descrição de cena (o que a aproxima de Cesário, muitas vezes) e vai até uma análise elaborada sobre a experiência da visão. O poema “Grafia I”, presente em *Morfismos* (1961) é considerado uma das obras mais importantes de Fiama e mostra com clareza o que a autora entendia e buscava para suas imagens literárias. Ao escrever “Água significa ave” a poeta tenta encontrar liberdade para essas imagens, como declarado por Fernanda Drummond (2020): “Talvez um dos caminhos para entender essa poética seja tão simples quanto este: alcançar liberdade estética entre imagens.” (DRUMMOND, 2020, p. 48). A liberdade buscada pela escritora não se resumia apenas às imagens dos poemas, abrangia, também, a linguagem literária, o que será trabalhado no próximo capítulo.



3. A REVOLUÇÃO PELA LINGUAGEM

3.1 A poesia prosaica de Cesário Verde

Cesário Verde escreveu sua lírica em um período de enormes mudanças sociais, como já dito. Enquanto produzia seus versos, Portugal passava por um enorme momento de crise em sua empresa expansionista, era uma das nações mais atrasadas da Europa. Octavio Paz, ainda *em O arco e a lira*, defende: “Quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas.” (PAZ, 1982, p. 53). Se for lembrada tamanha importância de tal escritor para a poesia lusitana, como já trabalhado no capítulo passado, vê-se que essa citação serve, perfeitamente, para Cesário. Assim como os momentos de crise geram grandes poetas, são propensos para reformulações na linguagem e na estrutura lírica, pois é preciso atingir novas formas de significação. Para mais, Paz, em outro momento de seu texto, reconhece que um dos polos da poesia contemporânea é a sua vocação revolucionária, ou seja, a poesia moderna, em sua natureza, traz renovação, vai contra os elementos tradicionais, que é, exatamente, o que Cesário Verde faz em seus versos prosaicos.

No poema “Contrariedades”, pode-se observar algumas questões estruturais e temáticas que mostram grandes inovações para a lírica de Portugal, no século XIX:

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.

Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.
(VERDE, 1983, p. 73)

Em relação às características formais, nota-se uma certa regularidade na estrutura dos versos: todo o poema é dividido em quartetos, onde os primeiros três versos são alexandrinos e o último é hexassílabo, como se pode observar no exemplo acima. O verso alexandrino tem origem francesa e não era muito popular na poesia lusitana de então. Os encadeamentos como: “Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:/ Tanta depravação nos usos, nos costumes!” e “Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes / E os ângulos agudos.”, a utilização de expressões adverbiais terminadas em mente: “consecutivamente” e “insensatamente”, a presença de ironia, como visto em “Nem posso tolerar os livros mais bizarros” e “Incrível! Já fumei três maços de cigarros/ consecutivamente”, interferem diretamente no ritmo dos versos e, também, confirmam a inovadora intenção narrativa para sua poesia, como declara Jorge Fernandes da Silveira:

Esses versos – em que a extensão de alguns poemas, as formas adverbiais em mente, o ritmo mais intenso por sucessões e encadeamentos, o estilo numa palavra, adquirem uma provocatória intenção narrativa – criam espaço maior de reflexão, ao mesmo tempo que envolvem o poeta no labirinto da modernidade reivindicada. (SILVEIRA, 2003, p. 159)



No que diz respeito à temática, o poema mostra-se inovador no campo da poesia ao ter como uma das “personagens” uma pobre engomadeira:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
 Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
 Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
 E engoma pra fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
 Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
 Lidando sempre! E deve a conta à botica!
 Mal ganha pra sopas...

[...]

(VERDE, 1983, p. 73 e 74)

Figuras subalternas da sociedade, como a engomadeira, não tinham muito lugar na lírica contemporânea a Cesário, ele foi um dos primeiros a cantar em seus versos esse tipo de profissional. Além disso, nos versos citados, não se encontram apenas menções à engomadeira e sim uma crítica social de sua situação decadente: “Lidando sempre! E deve conta à botica! / Mal ganha para sopas...”. O escritor, então, além de dar espaço a essas pessoas em sua poesia, reflete sobre o difícil cenário em que se encontravam, em comparação com a alta sociedade que construía casas apalaçadas, como as vistas em “Num bairro moderno”.

Uma outra inovação temática feita entre esses versos é o fato do autor pensar o lugar e o papel do poeta em meio a nova sociedade burguesa que o cercava:

Eu nunca dediquei poemas às fortunas,
 Mas sim, por deferência, a amigos ou a artistas.
 Independente! Só por isso os jornalistas
 Me negam as colunas.

Receiam que o assinante ingénuo os abandone,
 Se forem publicar tais coisas, tais autores.
 Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores
 Deliram por Zaccone.
 (VERDE, 1983, p. 77)

Em tais versos, a voz poética afirma, indiretamente, escrever por prazer ou por amor à arte, para amigos, ao invés de produzir a escrita visando uma fonte de renda. Logo, o objetivo aqui é fabricar arte e não dinheiro. Em uma comunidade burguesa em que a arte tinha perdido sua aura sagrada e ganhado valor de mercado, tal visão de Cesário era inaceitável. Para fazer sucesso nas colunas de jornal, era preciso focar na produção de larga escala, visando a recompensa financeira, como sugere que Zaccone faz. Sobre o assunto, Silveira afirma:

Em versos crus e exigentes, exacerba-se a consciência de ser o trabalho o articulador das estruturas sociais. Na cidade, a escrita dos poemas sobre a cidade é uma forma literal e simbólica de refletir sobre o novo valor da literatura na economia do mercado da época, numa cultura em que o menor dos seus paradoxos não estava no fato de ser colonialista e periférica. (SILVEIRA, 2003, p. 155)

Além de realizar uma crítica social/econômica, o sujeito poético em tais versos faz uma crítica de caráter cultural pelo fato de não encontrar leitores em seu tempo, por não ser publicado



e “entendido” pela imprensa da época. A falta de leitores cultos faz a voz poética questionar o valor do estudo e queimar poemas inéditos. Além disso, também a faz questionar a qualidade das publicações daquele tempo, tendo em vista que os editores, teoricamente, não seguiam a crítica segundo Taine, um grande crítico francês contemporâneo a Cesário:

Que mau humor! Rasguei uma epopeia morta
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?
Mais duma redação, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimo papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene.
(VERDE, 1983, p. 74)

Portanto, o que Cesário Verde faz é tentar encontrar o lugar do poeta entre a burguesia e a poesia: “No fundo, os poemas de Cesário expõem, contundentemente, a tentativa de encontrar os termos para a rima consoante (impossível?) entre burguesia e poesia” (SILVEIRA, 2003, p. 158). O escritor reformulou a estrutura da lírica lusitana e trouxe questões que antes eram encontradas apenas na prosa, como ironias e críticas sociais. Ao fazer isso, joga com os signos e trapaceia a linguagem, de acordo com a terceira força da literatura, a semiótica, defendida por Barthes. Fiamas Hasse Pais Brandão é outro nome que trouxe, igualmente, grandes transformações para os versos lusos, como será visto a seguir.

3.3 Fiamas e a procura pela liberdade da linguagem poética

Há quantos séculos os seres humanos me aprisionaram no mito da caligrafia. Como tem sido penoso esse gesto, há tanto tempo, e só eu o renego [...]
Fiamas Hasse Pais Brandão, “Área Branca / 17”

Fiamas Hasse Pais Brandão começa a publicar sua obra durante um regime ditatorial em Portugal, o Estado Novo. A escritora tinha um enorme conhecimento linguístico por ter frequentado a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e explorou, durante toda a sua obra, tal conhecimento ao máximo, gerando versos completamente inovadores e independentes.

Em “Poesia 61”, em que Fiamas publicou *Morfismos*, via-se uma grande busca pela liberdade poética, tanto na construção de imagens, como nas construções sintáticas e estruturais. Segundo Jorge Fernandes da Silveira, grande leitor de Fiamas, a geração de 61 enxergava a palavra como um objeto autônomo: “Toda a pesquisa de poesia 61 com a palavra entendida como objecto autónomo e surpreendente na linguagem, pesquisa essa que ilumina o texto, não a pessoa do “criador” [...]” (SILVEIRA, 1986, p. 24). Se for observado o prefácio do livro *homenagem à literatura* (1976), publicado apenas na primeira edição e excluído nas demais, em que um dos pontos propostos pela autora é: “32. Concedendo à obra o estatuto de autónoma em



relação a si própria” (BRANDÃO, 1976, p. 10) nota-se que Fiama teve, como uma espécie de lema para toda sua poesia, essa visão da palavra como objeto autônomo e o estendeu, não apenas para a palavra, como, também, para toda a obra poética em si. Ler a palavra poética como independente é uma grande chave de leitura para os poemas trabalhados em seguida e, em geral, para toda sua lírica.

Ao observar a produção literária de Fiama, percebe-se que ela gerou inovações poéticas em vários sentidos para a poesia lusitana. Um grande ato inovador feito por ela foi trazer diferentes tipos textuais não pertencentes, inicialmente, à lírica e sim a prosa, para dentro de seus textos. São vários exemplos, dentre eles pode-se citar os títulos: “Crônicas”, “V Bibliografia de Crisipo por Laércio”, “Horóscopo”, “Catálogo botânico da primavera”, “Sumário lírico”, entre outros. A escritora “joga” com os signos linguísticos para fugir da opressão causada pela língua e assim atingir a liberdade desejada para sua poesia.

No poema “Grafia I”, citado no capítulo anterior, nota-se, igualmente, uma grande renovação linguística ao dizer: “Água significa ave” e “o tamanho da ave é um rio demorado” (BRANDÃO, 2010, p. 7). Tais versos ficam claros quando se relembra a afirmação de Paz de que no poema a língua recupera sua originalidade, o que afeta seus valores plásticos e significativos. De acordo com Paz:

“A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer”. (PAZ, 1982, p. 47)

Na prosa ou na fala cotidiana, tais construções seriam vistas com estranhamento porque, na realidade, ave não é um rio e nem a água significa ave. Até metaforicamente, na linguagem figurada, seria uma criação curiosa e questionável. No entanto, na poesia, tornam-se formas possíveis. Água, ave e rio não têm mais seus significados de dicionário, transformaram-se em objetos autônomos e únicos, livres para novos tipos de significações e correlações.

Além de trazer inovações relacionadas a semântica das palavras, Fiama, também, inova na maneira de representar as palavras graficamente, como pode-se constatar no próximo poema:

GRAFICOLÍQUIDO

Tudo na minha biografia
a todo o momento se repete.
Hora a hora descrevo a Natu
Reza indômita e mortífera.
A humidade que se expande.
estes pinhais de bronze na
primavera na beira de água
móvel.

O nada que há em tudo.
Canção das ondas que não ecoa
na paisagem igual. Água que

é água. Os pinheiros verti
cais rígidos perante o in
finito. Sempre a mesma segura
como a de um líquido que não está
delimitado.

(BRANDÃO, 2010, p. 86)

Logo no início da citação, ao observar o título, percebe-se que houve uma junção entre as palavras “gráfico” e “líquido”, o mesmo processo visto em *Homenagem à literatura*. Essa técnica é encontrada em outros poemas da autora e é um feito completamente particular de sua escrita. Se for pensada a palavra “gráfico” como algo relacionado a grafia e “líquido” como alguma coisa que flui chega-se à “grafia fluida”. Nos dois primeiros versos do poema: “Tudo na minha biografia/ a todo o momento se repete.” a voz poética diz que todas as coisas na vida dela estão em constante repetição. Se tais versos forem ligados à releitura do título, pode-se interpretar: “em minha vida, a grafia fluida a todo o momento se repete”, ou seja, é quase uma arte poética, uma chave de leitura para sua obra, para sua escrita. Tal conceito correlaciona-se com a ideia de palavra como objeto autônomo e corrobora o desejo de liberdade para a linguagem poética tido pela escritora. Ademais, o fato dos vocábulos estarem escritos juntos torna os dois uma coisa só, é como se a escrita lírica, de fato, só pudesse ser fluida, sem as pausas e amarras da prosa e da fala cotidiana.

Outras palavras que merecem atenção e foram escritas de uma forma diferente da original são: “Natureza” (no terceiro e quarto verso da primeira estrofe), “verticais” (no quarto e no quinto verso da segunda estrofe) e “infinito” (no quinto e sexto verso da segunda estrofe). Essas palavras foram separadas entre os versos, o que possibilitou novas interpretações para elas. No primeiro exemplo, “Natu reza”, observa-se que, mais uma vez, tal vocábulo foi escrito com letra maiúscula, tornando-a uma espécie de deus, uma entidade. A separação feita pela escritora deixando o “reza” isolado é muito sugestivo e confirma essa visão da natureza como um deus. É como se a descrição feita hora a hora pelo sujeito poético fosse uma forma de reza, um ato de adoração, um ritual religioso ao tal deus. Ao lembrar o poema “O Nada. Sobre tudo na Fase de Exaltação”, em que se encontram os seguintes versos: “[...] Graveto/ junto de graveto cruzados para além do fim/ da perspectiva.” (BRANDÃO, 2006, p. 465), nota-se outra ocorrência de relação entre figuras da natureza e elementos religiosos (nessa situação, a cruz), como se a natureza e a religião estivessem, em alguma medida, interligadas para a artista.

Em relação aos “pinheiros verti cais” sugere-se que houve tal separação porque os mesmos estão na beira da água, um elemento móvel, informe. Os pinheiros, mesmo sendo rígidos, acabam modificados diante da água que é fluida, com isso, deixam de estar, completamente, na vertical e transformam-se em seres informes. Já o último exemplo, a palavra “in finito” estando separada gera uma leitura contrária à sua forma junta. O “In”, nesse caso,



funciona como um prefixo de negação, ou seja, o prefixo mais o radical unidos significam: o que não tem fim, não tem limite. Separados, o finito passa a significar exatamente o contrário: o que tem fim, tem limite. A partir disso, infere-se que os pinheiros estão diante de seu limite se comparado com a água presente diante deles, que não está delimitada.

Fiama, ao fazer essas junções e separações sobre as formas “originais” das palavras, parece demonstrar que para ela, a linguagem é insuficiente, é falha, não representa as coisas da forma desejada. Fernanda Drummond confirma tal ideia em sua tese ao afirmar:

Em *Fiama*, a linguagem é frequentemente vista como falha em si mesma, incapaz de dar a ver as coisas como são. Por isso, a opção é por “esburacar” o sentido, como ela mesma diz num texto manuscrito, através da via escolhida do hermético. Fundamentalmente, o hermético não pressupõe que o texto se feche em si, mas exige que seja interpretado, ainda que por uma linguagem falha e insuficiente. (DRUMMOND, 2020, p. 103)

Octavio Paz, em *O arco e a lira*, faz a seguinte afirmação: “Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem.” (PAZ, 1982, p. 27). Diante de tamanhas reformulações que Fiama trouxe para os versos poéticos, pode-se dizer que ela conseguiu transcender os limites da linguagem e, com isso, ser considerada uma grande poeta, assim como Cesário Verde. Fiama, mais do que ninguém, seguiu a semiótica defendida por Barthes ao “jogar com os signos” e, com isso, fez junções, “divisões de palavras”, inovações de relações imagéticas, entre outros. A escritora conseguiu fugir tanto da opressão linguística, como da perseguição do regime de exceção em que estava, criando, assim, uma obra poética inovadora e grandiosa para a história da literatura portuguesa.



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi visto até aqui, ficou claro que a poesia de Fiama, em muitos aspectos, conversa com a poesia de Cesário. Ambos os escritores trazem para seus versos imagens da natureza e do campo e, em diferentes níveis, tentam trazer o campo para o meio urbano. O processo de criação de imagens dos dois é bem semelhante na maioria das vezes, pois eles trabalham com junção de imagens e, frequentemente, misturam o real e o imaginário ao tentar reproduzir suas visões da realidade. No entanto, a autora mais recente diferencia-se na medida em que além de apresentar as imagens vistas por ela, também reflete sobre essas imagens.

Na questão da linguagem, Cesário Verde e Fiama opõem-se bastante. O primeiro tem versos completamente prosaicos, com ironias, pausas reflexivas e cortes de cena. É, ainda, um pouco ligado à tradição, faz uso de versos metrificados como os alexandrinos, explora rimas e a fonética. Já Fiama tem uma escrita mais lírica, focada na semântica das palavras e em suas representações gráficas. Para ela, a fonética e o ritmo ficam em segundo plano. Além disso, como foi visto, não é uma adepta de estruturas tradicionais engessadas. Contudo, mesmo com todas essas diferenças, os dois assemelham-se ao gerar uma revolução na linguagem poética e confirmam que um dos polos da poesia contemporânea é a sua vocação revolucionária: “Daí a poesia contemporânea se movimentar entre dois polos: de um lado ela é profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária” (PAZ, 1982, p. 43).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Ámago*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BRANDÃO, Fiama. *homenagem à literatura*. Porto: Editora Limiar, 1976.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DRUMMOND, Fernanda de Azevedo Pizarro. **A imagem era um enigma – da teoria da imagem em Fiama Hasse Pais Brandão**. 128 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MARTELO, Rosa Maria. Relendo “O Sentimento dum Ocidental”. In: VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 37-55.
- NAVA, Luís Miguel. “Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses”. *Colóquio/Letras*. Recensões críticas, nº 96, Set. 1986, p. 110-111.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio de Poesia 61*. Lisboa: IN-CM, 1986.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Cesário, duas ou três coisas. In: *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 153-166.
- VERDE, José Joaquim Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Editora Verbo, 1983.