
Vida hermética: o arquivo de Fiama Hasse Pais Brandão como genealogia da escrita literária

A hermetic life: Fiama Hasse Pais Brandão's estate as a genealogy of literary writing

Fernanda Drummond
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a539>

RESUMO

O artigo identifica alguns dos materiais presentes no espólio de Fiama Hasse Pais Brandão, sob guarda da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com especial atenção à correspondência. Nela, testemunhamos grandes nomes do século XX português – como António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade ou Luís Miguel Nava – sendo os primeiros leitores de obras como *Área Branca* (1978). O material epistolar inédito direcionado à autora pode iluminar determinados eventos explícitos na poesia de Fiama, além de esclarecer o seu contexto. Entre as cartas, encontram-se tanto recensões ou reações de poetas aos seus livros mais recentes, como também revisões críticas à *Poesia 61*, que abordaremos com o objetivo de salientar que os seus autores, com o passar dos anos, ressignificaram a publicação das *plaquettes*. A correspondência passiva de Fiama evidencia cenas de convívio entre autores, as quais, não raro, figurarão futuramente os poemas. Deste modo, o espólio dá a ver alguns componentes autobiográficos, particularmente, nas suas trocas de correspondência, os quais esse artigo procurou aproximar de algumas passagens ou estrofes de poemas da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão; correspondência.

ABSTRACT

The article identifies some documents, with a special emphasis on the epistolary texts, present in the literary estate of Fiama Hasse Pais Brandão, preserved by the library at Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Within the archive, we witness great names of the Portuguese twentieth century – such as António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade or Luís Miguel Nava – being the first readers of works such as *Área Branca* (1978). The unpublished letters addressed to the authors may then illuminate some events that make their way into Fiama’s poetry and might explain her works’ context. Among this correspondence there are not only reviews or reactions of her poet friends of her latest books, but they also carry critical revisions of *Poesia 61*, which we shall address to highlight the fact that its authors have resignified such publication. These documents evoke scenes that will frequently be part a of her future poems. The estate reveals some autobiographical components, particularly in her correspondence exchanges, which this article sought to link with some passages or stanzas from the author’s poems.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão; correspondence.

Ao assumir como Ministro dos Direitos Humanos da República Federativa do Brasil¹, Sílvio Almeida recorreu a um provérbio do povo iorubá, do território ocidental do continente africano: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. O ministro completa a informação oferecendo uma das interpretações possíveis ao ditado milenar: presente, passado e futuro são realidades entremeadas.

A convivência entre tempos e entre autores na obra de Fiama Hasse Pais Brandão dá-nos a ver esse aspecto. Se, como afirma Caio Laran-

¹ O discurso, proferido a 4 de janeiro de 2023, está disponível no YouTube (Discurso [...], 2023).

jeira, dentre as referências metatextuais de Fiama, há poetas “clássicos e contemporâneos”, e essa “lista de referências com as quais a poeta afina o tom e refina a voz revela-se uma vitaminada massa substanciosa” (Laranjeira, 2011, p. 32-33), podemos dizer que seu percurso intelectual dá a ver as inquietações de cada fase de escrita, consoante à correspondência da autora e às evidências do que ela, leitora onívora, estava estudando em determinado momento.

Sendo assim, as *Novas Visões do Passado* deixam de ser mero título de livro e passam a descrever fisicamente o espólio legado por Fiama Hasse Pais Brandão. Não quer isso dizer que o tempo está emaranhado porque a documentação esteja desorganizada cronologicamente: na medida do identificável pelos arquivistas, tudo consta com sua data correta, e quando a autora, ou seus correspondentes, indica a data de seus escritos, esse dado é valorizado e nos situa de maneira conveniente na obra.

Mas a própria política de um espólio nos faz conviver com ausências, lacunas e palimpsestos. A visão de um arquivo literário, com caixas, textos não terminados, papéis rasgados, aponta-nos à incompletude. Põe fisicamente em jogo o passado e o futuro. Completa lacunas afeitas à obra e pode iluminar aspectos do pensamento do escritor na altura em que os textos são escritos.

É banal encontrarmos, em qualquer arquivo, textos que eram supostos constar em livros, mas não foram terminados. A evidência do que restou incompleto é essencial para descrever um arquivo literário e a memória, em eterna montagem, que ele produz. Trabalha-se com o ensaio, a falta, o não conseguimento, a tentativa, as versões. Um exemplo disso na documentação de Fiama, disposto na Universidade de Lisboa, está na presença de pequenos autos teatrais, como *Fogo no Terreiro* — peça em que encena a santa inquisição na praça lisboeta do Terreiro do Paço, mas situada no tempo de Salazar. Ou, em outra ocorrência, há um romance com títulos concomitantes:

Códice 100 ou *Simultâneo*, ambos riscados a lápis, em seu manuscrito zero. Não chegaram a ser publicados. Apesar de haver um original datiloscrito na página seguinte à capa, o projeto em prosa não ultrapassa cinco páginas.

O material do espólio de Fiama, doado em 2015, inventariado em 2018 e que só começou a receber visitantes a partir de 2019, acabou por convocar à decifração todo um contexto constelar envolvido na criação. A caligrafia, a correspondência, a escrita diarística e a ensaística. Essa documentação tem apoiado a explicação de algumas das linhas de força da poesia da autora de *61*. Se consideramos a documentação epistolar no arquivo de Fiama, podemos partir do entendimento de que qualquer cena narrada em cartas pode ser considerada uma reencenação do momento de escrita e uma preparação daquilo que, no futuro, será parte de poemas. Uma vez que as cartas oferecem vias de acesso para a interpretação de obras editadas, pensamos aqui não só no material físico em questão como também na sua disposição tal qual organizada (ou intencionalmente pouco organizada) pela autora.

Quase nem é necessário dizê-lo, mas o trabalho de Fiama Hasse Pais Brandão representa uma das maiores forças poéticas pertencentes à paisagem literária da segunda metade do século XX português. No entanto, desde o seu aparecimento, no fim dos anos 1950, tem sido frequentemente recebido pelos leitores como hermético, despreendido de significado, desconstruído, impenetrável. Essa pequena notícia do trabalho que é hoje desenvolvido no espólio brandoniano pretende desmitificar essa impressão, querendo, diferentemente, investigar as origens do texto de Fiama, que são primordiais para que se combata aquele sentimento geral de impenetrabilidade experimentado por até leitores mais experientes.

Voltemos a 2015, quando o espólio de Fiama Hasse Pais Brandão foi adquirido pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nessa

altura, a seção de espólios da biblioteca recebeu uma massa documental de ordem colossal: 27 caixas de arquivo organizadas em separatas com uma variedade impressionante de gêneros textuais. Evidentemente, não só há ali ficção da autora, seja inédita ou publicada, mas também programas de teatro, correspondência com a *intelligentsia* portuguesa da segunda metade do século XX — num universo de centenas de remetentes —, notas da autora feitas enquanto pesquisava sobre a sua genealogia na Biblioteca Nacional de Portugal; enfim, uma imensidão de textos, datiloscritos, papéis variados — documentação que ainda exigirá, por anos, um estudo minucioso.

Quanto à notação de material literário, os manuscritos criativos de Fiamma Hasse Pais Brandão contêm bastantes emendas. A maior parte do material é sucessivamente passada a limpo, inclusive (talvez, principalmente) a correspondência. Isso nos dá a dimensão de que o texto brandoniano é constantemente retrabalhado, ou, segundo as suas próprias palavras, “reescrevo a mim mesma sem alternativa” (Brandão, 2006, p. 704). Tanto nos poemas quanto nas cartas que consideram o grande hipertexto dos poemas portugueses através dos séculos, a reescritura tem como propósito visitar e reconsiderar o que foi escrito, quando já terão passado a outro sentido. A reescritura passa por um minucioso trabalho de releitura de si mesma, da procura de uma coerência em si mesma, em busca da palavra justa, que possa abarcar com exatidão os assuntos sobre os quais Fiamma pensa recorrentemente: natureza, forma, imagem.

A correspondência de Fiamma com poetas como António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade ou Luís Miguel Nava ilumina não só os temas de sua poesia, apoiados nas vivências com esses poetas, mas também a passagem dessa convivência ao conteúdo dos poemas de Fiamma. Assim, lemos nas cartas dados biográficos que, uma vez chegados ao poema, são transmutados, com fito de esconder e de tornar hermética não a sua escrita, mas a sua biografia. Afinal, como dizem

seus próprios poemas: “Tudo o que disse com literalidade deverá parecer, / agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética” (Brandão, 2006, p. 192).

A obra de Fiama espelha a disposição à reescrita, e o espólio demonstra essa intenção de registrar as fases da escrita em papéis privados quando, em “Reler Poemas contemporâneos sobre a chuva”, elogia o manuscrito não publicado:

a escrita que não é para a leitura.

A enorme diferença nas frases suaves ilegíveis (Brandão, 2006, p. 469).

Diferença e ilegibilidade são características deste espólio, patentes a quem o consulta. A organização dos papéis demonstra uma escrita dispersa. Há tanto cadernos mais ordenados, demonstrando maior reelaboração sucessiva dos poemas passados a limpo, quanto continuações de textos interrompidos em outros cadernos começados a meio. Há também textos escritos em papéis marginais, versos de convites, guardanapos etc., que nem sempre demonstram ser resultado numa tentativa mais organizada de reescrita. Uma indicação de que a reescrita acontece muitas vezes até alcançar sua forma final está nos rascunhos da autora: cartas são rascunhadas em versos de páginas em que havia composto poemas. Os dois são rascunhos, os dois foram reescritos, o que torna ainda mais interessante a relação entre a poesia e seus paratextos. Outras separatas que constam do espólio, ao contrário do caráter fragmentário que vínhamos exemplificando, contêm dossiês datiloscritos com versões praticamente finais dos livros e poucas emendas à mão. É o caso principalmente dos manuscritos de *Cantos do Canto* (1995) e de *Cenas Vivas* (2000), ao qual voltaremos mais à frente.

Um tanto literalmente, também, constatamos que o material epistolar presente em arquivos literários possibilita a interpretação de

uma vida que não se aparta da obra: sendo assim, a obra é orientada pela vida, vida esta escrita em diversas tipologias textuais, dentre as quais as cartas. Está aqui considerada a constituição das cartas enquanto objetos literários. É o que Alilderson Carvalho de Jesus diz de Luís Miguel Nava, um dos remetentes de Fiana, o qual, “como muitos literatos, não costumava apartar a escrita que tem como objetivo a comunicação da escrita com ambições poéticas. A tendência, pelo contrário, sempre fora atar uma escrita a outra” (Jesus, 2010, p. 85–86).

Na verdade, cartas podem ser testemunhos da presença de dois amigos num mesmo sítio. Ou, ainda, a lembrança de que duas pessoas não ocupam o mesmo espaço terreno. Nos dois casos, trazem o que está longe para perto. Uma situação temporal vivida em conjunto ou uma situação deslocada no espaço vivida em tempos diferentes: para o emissor, vive-se o presente que o destinatário só viverá depois, pela imaginação. Pensamos que essa distância física, aproximada pela memória, tenha sido algo com que Fiana trabalhou na maioria dos seus poemas. Como diz o poema em prosa “Respiração”, do conjunto *Visões mínimas*, um desejo de ressuscitação daquilo que está longe por meio da leitura.

E ao fim de tanto amor, comecei a sentir pelos vivos o que sentia pelos mortos. A maneira de os ouvir ler. O sentar-me junto à mais baixa inflexão da voz, sendo a descida do som e as mãos que participam na leitura. (...) O que eu sentira elaboradamente pelos mortos sobretudo o desejo avassalador de ressurreição estava agora a ser exigido para os vivos, a própria carnalidade (Brandão, 2006, p. 207).

Essa ausência é vivida por Gastão Cruz, companheiro de geração de Fiana em *Poesia 61*, quando aproveita uma carta para se queixar da falta de valorização dada a outra companheira nas *plaquettes* dos anos 60, Luiza Neto Jorge. Segundo Gastão, “é espantoso como foi preciso a Luiza morrer para se lembrarem dela (leio no JL que vão pôr-lhe o nome numa rua do Seixal)”. Linhas à frente, na mesma

carta de 1989, de poucos meses depois da morte de Luiza em fevereiro daquele ano, o poeta e crítico avança com uma teorização de *Poesia 61*: “Na verdade, nem os nossos livros dos anos 60 são assim tão ‘herméticos’, nem certos autores (...) dos anos 70 ou 80 estão tão para lá da linha em que nos inserimos” (Cruz, 1989, s.p.).

Seja como for, a ruptura causada por *61* insistiu – como assinala António Carlos Cortez e alguns outros teóricos – no gesto único de textualizar a palavra, fazer da poesia um “trabalho linguístico relacionado com a atomização textual e a procura de uma sintaxe e semântica renovadas” (Cortez, 2011, p. 30).

Em 2000 Fiama terá escrito o último poema da sua vida, conforme testemunho de Carlos Mendes de Sousa, no seu texto para a *Revista Pessoa*: “Âmago: o mar”. Nele está contado, em delicado formato de crônica memorialista, um dos seus últimos encontros com a poeta:

No mês de Agosto de 2000, passei algum tempo na casa da Isabel e do Gastão, na praia de Faro. Nesses dias, partilhei a casa com o Gastão, o Mário Bruno (filho de Gastão e Fiama) e a Fiama. Recordo o último dia de férias. Fiama estava sentada, na varanda virada para a Ria, aguardando a vinda dos netos. Depois do almoço, haveria ainda tempo para dizer um adeus à costa. Antes da chegada os netos, mostrou-me os poemas que tinha escrito, pedindo desculpa pela letra (Sousa, 2011, p. 118).

Adiante, o artigo descreve perfeitamente o contexto de escrita daqueles que de fato foram seus últimos poemas publicados. Diz Sousa:

Perguntei-lhe, a certa altura, se tinha escrito algum poema. Falou-me de leituras: estivera a ler a biografia do António Nobre por Guilherme de Castilho. Passei a vê-la depois com o bloco na mão, onde, a lápis, alguns versos iam aparecendo. Era tão débil o seu estado, e eu interrogava-me sempre sobre os versos. Até que nesse seu último dia na Ria, Fiama me mostrou o pequeno caderno branco – a epígrafe de Camões e os quatro belíssimos poemas sob

o título *A matéria simples*. Vi ali o que o olhar de Fiama captara e vi o movimento do seu olhar, nesses dias em que a via sentada no sofá. Nas letras incertas da página – aquela água baixa, o pescador. (...) Na mesa ao lado: o lápis, o pequeno caderno. Os últimos poemas. Contempladora do mundo (Sousa, 2011, p. 118).

Não foi possível ainda encontrar o manuscrito desse poema no espólio, mas há textos de meados do ano 2000 escritos em folhas que correspondem àquilo que Sousa descreveu: o papel pequeno destacado de um caderno, letra incerta na página em papel A5, sendo a última capilha aurática da caixa de inéditos e textos manuscritos. São considerações, em caneta vermelha, sobre poesia: notas que Fiama toma para guiar a sua participação no programa da RTP *Portugal, País de Poetas* (1998), disponível no site da emissora. Assim, igualmente último poema da *Obra Breve* reza:

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

Uma espécie de lembrança de que o nascimento, o renascimento e a morte estão coadunados no mesmo comprimento de onda, uma vez que este poema de encerramento da obra foi visto por Jorge Fernandes da Silveira como continuação circular (como as ondas) de “Grafia 1”, o poema de abertura de morfismos, de 1961. “Entre o primeiro (‘Grafia 1’) e o último poema de Fiama Hasse Pais Brandão em livro, ‘Meio-Dia / Meu Dia’, há de fato, uma tensão de opostos não necessariamente excludentes”, diz Silveira (2011, p. 15).

se
 o tamanho deste vento é um triângulo na água

o tamanho da ave é um rio demorado
onde
as mãos derrubam arestas
a palavra principia (Brandão, 2006, p. 15).

No fim do primeiro poema, a palavra “principia”, no último as palavras “ria” e “dia”, esta última repetida duas vezes, giram em torno a duas outras que a principiam, como em movimento de rotação.

Luís Miguel Nava prestou visitas a Gastão Cruz na mesma casa em que Fiama, anos depois, escreveu “Meu dia/ meio-dia”, a contemplar a Ria de Faro. A correspondência de Nava com Fiama é curta, mas preciosa do ponto de vista da biografia do poeta de Viseu: expande-se por três anos e contém um rico testemunho de suas viagens ao Egito, à Mauritânia e à Tunísia. O poeta, tradutor e ensaísta havia dedicado, outrossim, alguns textos à poesia dos anos 60 e à autora: o memorável “Os poemas em branco de Fiama Hasse Pais Brandão”, escrito sobre *Área Branca*, de 1978, no calor da hora – um ensaio capital sobre um livro que mereceu de António Ramos Rosa, em carta enviada a Fiama, a seguinte consideração:

Afirmo sem sombra de dúvida que [*Área Branca*] é o teu melhor este grande livro (...) por mais relevante que tenha sido a sua poesia anterior, não tinha atingido o grande ponto de cristalização (...) em que a palavra poética se revela por seu integral rigor (A expressão aparece grifada pelo autor. Rosa, 1989, s.p.).

Ainda nas cartas de Luís Miguel Nava à autora, pedidos para a poeta ir à Bélgica participar de uma conferência sobre tradução: viagem que, segundo consta, não aconteceu. A correspondência com Nava (assim como as cartas trocadas com Fernando Pinto do Amaral e Pedro Tamen) dá notícias da faceta tradutora de Fiama, uma atividade a que Luiza Neto Jorge também se dedicou. As cartas com Fernando Pinto do Amaral reportam, no início dos anos 90, as suas idas ao pa-

lácio Casa de Mateus para um encontro de tradutores, iniciativa que até hoje perdura.

A documentação epistolar no espólio prova que muitas viagens foram de fato pedidas a Fiama, inclusive para ir a São Paulo, onde a autora esteve em contato com o centro de estudos judaicos para aprofundar a sua pesquisa sobre o misticismo judaico. Mas, talvez pelo fato de ser mãe e trabalhadora, recusava. Recorde-se que, durante algum tempo, Gastão Cruz cumpria um leitorado no Reino Unido. Convites para conferir palestras, com efeito, foram sempre rejeitados pela autora. Em outra missiva direcionada a ela, depois de uma negativa, Silveira se reporta a um medo de avião que não consta que Fiama realmente tivesse. Em carta a Jorge Fernandes da Silveira, pesquisador brasileiro e responsável pela divulgação da sua obra no Brasil, o que Fiama realmente afirma para se desembaraçar da missão é:

Gostaria de comemorar aí o teu livro, (...) se o seminário disso se trata! Sem dúvida! Mas para tal [conferir palestras] levem o Gastão, por exemplo. E a mim, repito, mais tarde, apenas para Ler. Nada de perguntas e opiniões. Todas (não todas!) perdi refazendo-as (Brandão, 2005, s.p.).

De fato, como testemunha Carlos Mendes de Sousa, em texto já referido, “ouvi algumas vezes Fiama dizer, em determinados eventos públicos, que não se encontrava ali para decorrer sobre a sua própria poesia, mas tão só para ler os poemas, em atmosfera íntima, como nos concertos de música de câmara” (Sousa, 2011, p. 117). Esta atitude não só demonstra a valorização da tarefa crítica, como também aproxima a cena de leitura à atmosfera concentrada e contemplativa da entrega à música, deflagrando um aspecto interartístico intrínseco à poesia.

É talvez o encontro com Eugênio de Andrade aquele que tenha gerado as cartas mais literalmente traduzidas em poesia. Eugênio envia postais reportando um encontro, em 1996, no Porto, em que os dois teriam passeado por uma alameda onde sentiram o aroma característico das plantas que lá estavam. Eugênio logo remete a um poema de Cesário, num hiperlink realidade/versos:

Foz do Douro, 3.3.97

Querida Fiama:

Obrigado pelo seu postal. Gostei muito de ter estado consigo, e também muito de a ter ouvido. Lembra-se do eflúvio (como diria o Pessanha) dos goivos do Jardim do Passeio Alegre?

Grande Abraço,

Eugênio.

(Andrade, 1997, s.p.)

E, ainda, no postal de 15.9.97, Eugênio rememora o mesmo encontro: “havia um cheiro intensíssimo de goivos – lembra-se? Eu falei-lhe da nossa poesia medieval e I.² citou o poema”³.

Fiama reproduz a cena de leitura da carta que tematiza o passeio entre os goivos, as flores características da alameda por que passaram, no poema “Catálogo Botânico da Primavera”, datado de março de 1997:

E, de repente, uma flor de palavras

muito branca chega até mim, e é

esta estação, nesse florir de goivos.

Uma carta traz-me inscrita as palavras

de Eugênio, goivos, e o seu eflúvio.

2 Um terceiro amigo, que acompanhava os dois no passeio.

3 Andrade, Eugênio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 15 set. 1997. 1 postal.

Esta transcreve-a ele de Pessanha,
 diante de tão nítidos canteiros.
 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 (Brandão, 2006, p. 683).

Seja enquanto intertextualidade, à medida que o testemunho histórico nos dá a dimensão da vida de outros poetas em relação, seja como teorização do contexto literário em que sua geração produziu, o espólio de Fiama nos dá uma visão ampla da paisagem literária da poeta. Reiterando as palavras do poema “Sumário Lírico”, da *opus magnum Cenas Vivas*: “reescrevo a mim mesma sem alternativa”, as cartas do espólio brandoniano desdobram esse objeto de escrita: Fiama escreve **com os outros**, sem alternativa.

Se da reescrita nascem outros textos, parece decorrer daí que o texto de Fiama é feito dos palimpsestos de poemas seus e de outros poetas, procurando aquilo que, nesta macro cronologia da literatura, pode ser revisto e repetido. Numa estrutura lacunar, que aponta para um não saber explícito nos poemas, versos ou signos ampliam seus significados à medida que reaparecem, com o progresso do tempo:

Em quantos séculos eu não vi a rosa e outros seres
 (...) nem tinha (dia imaturo) este saber: (...) isso é fugaz (Brandão, 2006, p. 113).

A mesma evidenciação do processo de “não saber” é encontrada no poema “Quod Nihil Scitur”, eco do seu parêntese “Grafia I”, o já citado poema de abertura da *Obra breve*: não só o título do poema aponta para o que é incognoscível (“Que nada se sabe”) e, por isso, mutável, como também os versos indicam a vontade de corrigir a imaturidade do poema de juventude. Revela, portanto, a superação de uma fase de formação da poeta para a entrada numa “Era” de acumulação

de experiência, erudição, de sucessivas releituras. No poema de 1989, avalia os versos “água significa ave / se / a sílaba é uma pedra álgida...” como mera “Frase, fruto do texto passageiro. / Erro ino- / cente. Um equívoco pictográfico” (Brandão, 2006, p. 476).

Gastão Cruz também identifica nas *plaquettes* de juventude dos seus companheiros de geração um cariz momentâneo. Em um dos documentos de correspondência do espólio de Fiama, o poeta lhe diz: “quanto à *Poesia 61*, é apenas um curto [momento]⁴, que não durou mais de um ou dois anos. Acho que cada vez mais seria útil uma revista de poesia (...) para discutir essas coisas. E uma boa antologia de poesia contemporânea também ajudava...” (Cruz, 1989, s.p.).

Dessa forma, a avaliação de Gastão, *a posteriori*, em 1989, portanto, também passados 30 anos do lançamento de *Poesia 61*, terá como fruto a recusa da poesia dos então jovens poetas como “herméticos”, preconceção que perdura até aos dias de hoje. É Gastão Cruz, ainda, que fomenta a longa querela *Poesia 61* versus *Cartucho*, mas de maneira surpreendentemente conciliadora: afinal, formalmente, no macrocosmo dessa literatura, embora diferissem de programa, *Cartucho* não estava tão longe assim de *Poesia 61*, conforme o fragmento de carta citada anteriormente. Segundo a perspectiva de Gastão, no entanto, o melhor da produção das décadas seguintes, “não poderia existir sem a evolução dos anos 60” (Cruz, 1989, s.p.). Finalmente, não foi por acaso que os dois agrupamentos de poetas estiveram elencados lado a lado em antologias de poesia portuguesa contemporânea, o que vez ou outra causava desagrado a alguma das partes.

De toda forma, a reavaliação do enquadramento de *Poesia 61*, no contexto dos poetas, seus contemporâneos, é reforçada no manus-

4 Palavra imprecisa no manuscrito.

critico, encontrável no espólio, com que Fiama pretendeu colaborar na revista *A Phala* (1989):

Não me preocupei com vanguarda senão no passageiro e afinal pequeno acontecimento de *poesia 61*. Vivia então a miragem universitária de um conceito de História que [ia] propelindo (vanguarda) e não mudando apenas, ora por perda ora por ganho, e sobretudo com força de Tradição.

Reneguei 61, com Barcas Novas. Lírico, tradicional, circunstancial. Pouco depois, publiquei, por exemplo, um artigo sobre Carlos de Oliveira onde sublinho que as vanguardas devem ter o seu vetor para trás. O peso e a emoção das vivências literárias dos meus grandes antecessores poetas. Fazia-me virar para eles, sobretudo. Apenas em 61 tentamos negar as retóricas da *Presença*, [o] discursivismo (...), o propositivismo do discurso neorrealista. Três coelhos e uma pobre cajadada.

Tenho alguns poemas em *Obra Breve* sobre esse ‘equivoco 61’. Disse-o já muito expressamente em entrevista⁵.

O que aqui acontece é uma remissão aos textos da juventude, não por uma mera congratulação de si própria, mas por via de um processo de rasura e reescrita, uma constante reavaliação da obra feita, incompleta e aberta. Isso é algo que ocorre também em um número significativo de escritores, cujo exemplo português mais próximo seria Carlos de Oliveira, que rasura as próprias primeiras edições, tornando-as sem efeito, ao alterar significativamente os textos e títulos originais, valendo sempre a versão mais recente chancelada pelo autor, conforme sua advertência à obra:

O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. [...] Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante

⁵ Brandão, s.p., s.d., documento constante do F FHPB, UI.1/10.

esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra (Oliveira, 2003, p. 373).⁶

“O trabalho poético de Fiama Hasse Pais Brandão fornece (...) pistas do seu trabalho *hipotético* de construção”, diz Caio Laranjeira (2011, p. 31), mas sem necessariamente esconder o andaime de sua obra, como queria João Cabral de Melo Neto. Diferentemente, a intenção de Fiama parece ser oferecer uma genealogia da escrita para revelar uma *hipótese* de construção, transcorrida desde o manuscrito ao texto édito.

Como exemplo dessas transformações, temos a seguinte recorrência insistente: nomeados sintomaticamente de “In Memoriam”, doze textos em prosa do livro *Falar sobre o falado* (1991) já tinham aparecido em *Era*, quando o conjunto foi publicado numa primeira reunião dos quatro livros iniciais da obra poética de Fiama, no volume *O texto de Joao Zorro* (1974)⁷. É já célebre a leitura que o crítico e professor emérito da UFRJ, Jorge Fernandes da Silveira, faz do texto de Fiama como *epigráfico*⁸. Diferente da epígrafe, inscrição que encabeça os textos, numa contextualização do que será apresentado, a epigrafia é uma ciência que estuda o processo de seleção de ideias que serão transmitidas a gerações vindouras. Diz-nos Fiama no poema “O texto de Joan Zorro”: “O progresso dos textos é epigráfico” (Brandão, 2006, p. 173). Como na construção de um arquivo para a posteridade, a autora seleciona o quê dos seus escritos vai ser passado adiante, como a visão que compõe de si vai se estabelecer como obra.

⁶ Conferir, a esse propósito, Rosa Maria Martelo (1998).

⁷ Conforme aponta Jorge Fernandes da Silveira (2011b, p. 82).

⁸ Ver Silveira, “Grafia, Epigrafia, Grafiamas”, 2011b.

Na abertura da *Obra Breve*, a autora exibe uma advertência: “A poesia vai sendo escrita, transformada, recordada, ao correr do tempo todo”, e a seguir assina e data o texto introdutório (Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Junho de 1991). Assim como no esquema de Carlos de Oliveira, sugerido na seção anterior desse artigo, a intenção é de alterar a própria obra, para que à sua primeira versão vá se acrescentando o valor da passagem do tempo, com o acúmulo de leituras e de trocas, com enxertos de poemas que foram sendo escritos entre as *cortinas*⁹ dos livros publicados mais formalmente.

Essas adições de poemas na *Obra Breve* dão a ver a argamassa que cobre os andaimes da obra brandoniana, para aproveitar a metáfora da construção. A obra máxima de Fiama, *Cenas Vivas*, teve como primeiro título *O esplendor da língua*, passando ainda as seções por blocos temáticos¹⁰ que dividem o livro em grandes campos: 1. Natureza; 2. O Teatro; 3. Os Livros, naquilo que, por si só, poderia ser considerado um esquema do campo semântico brandoniano.

Ao revisitar, trinta anos depois, o poema “Grafia 1”, Fiama talvez tenha concluído que água não seria uma tradução justa para ave, ou que esse giro metafórico¹¹ atrapalha a comunicação, sendo a prova de que, na juventude, não soube como escrever usando um sistema novo de símbolos. Não à toa, como já dissemos, a autora chama o verso de um “erro pictográfico”. Ora, o que se chama de “pictográfico” é a notação de um sistema gráfico que ainda não se tornou escrita, sendo a mensagem comunicada através de rudimentares desenhos, e não de letras. A tradução precisa do real ainda estaria para

9 Conferir nota de advertência à *Obra Breve* (edições de 1991 a 2017).

10 A anotação de Fiama está no espólio e pode ser vista na separata FFHPB/UI 01.53.

11 Ver Octávio Paz, *Signos em rotação, O arco e a lira*, 2014.

ser cumprida, por meio da discursividade mais direta, a qual Fiama passou a valorizar mais firmemente a partir da segunda metade de sua obra, quando passa a valorizar o conteúdo mínimo das imagens que estão mais ao seu redor, imediatas.

Em conclusão, diríamos com Jorge Fernandes da Silveira (2011b, p. 87) que muito do sentido do texto “está no cruzamento entre linhas descendentes (regressivas) e ascendentes (progressivas). Em suma, entre a herança, o imaginário cultural (...) e a errância”, e acrescentaríamos, entre passado e presente, tendo o futuro em jogo, faz-se a urdidura dos versos. Ao escrever agora, Fiama altera o passado, mata o pássaro “ontem” com a pedra que encontrou hoje. Num texto que se torna, na verdade, uma exposição do arquivo do próprio crítico, quando se queria aproximar do espólio de Fiama Hasse Pais Brandão, Jorge Fernandes da Silveira revela uma carta que a poeta lhe enviara, na qual estaria a gênese do título da sua maior obra. Diz Fiama, em carta de junho de 98: “Agora mando-te 3 poemas de um futuro livro, chamado O Esplendor da Língua, que só sairá no fim do ano, creio” (*apud* Silveira, 2011b, p. 86). Tempos depois, a partir de um texto que Silveira escreve sobre a sua poesia, Fiama abandona sua primeira ideia para ver o título se transmutar no conhecido *Cenas Vivas*. Aqui passamos a confirmar que “um arquivo não representa o passado, mas o constrói” (Dassie; Gandolfi, 2021, p. 7).

Em 2011, quando Silveira escreveu “O Espólio de Fiama Hasse Pais Brandão”, em *Poesia 61 Hoje*, o arquivo da autora ainda não tinha sido adquirido pela universidade que era sua *alma mater*. Sintomaticamente, dez anos depois, um número da revista *e-Lyra*, dedicado a pensar relações entre poesia e arquivo, trouxe, em seu prefácio, a seguinte argumentação: “As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado, em um processo no qual a integridade e a fixação dos textos não se confundem necessariamente com sua imobilidade” (Dassie; Gandolfi, 2021, p. 7). *Maior*

mutabilidade da pedra, menor mutabilidade da grafia, poderia dizer a autora de “O texto de Joao Zorro”¹².

Com esses apontamentos iniciais, procuramos dar notícia de parte do conteúdo do espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. Buscamos, também, salientar a urgência de uma análise ampla e aprofundada dos acréscimos e despojos encontrados nesta documentação, como método para nos encontrarmos em uma obra poética com tantas bifurcações possíveis. Por último, desejamos que seja dada a devida valorização desse riquíssimo arquivo literário, para que sejam mais legíveis as mudanças no caminho entre o manuscrito, o datiloscrito e a versão editada da obra de Fiama.

RECEBIDO: 31/03/2023 APROVADO: 21/06/2023

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eugénio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 3 mar. 1997. 1 carta

ANDRADE, Eugénio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 15 set. 1997. 1 postal.

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

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Carta a Jorge Fernandes da Silveira (s.p.). *Metamorfoses - Revista de Literatura*, Rio de Janeiro/ Lisboa: UFRJ e Caminho, n. 6, 2005.

CORTEZ, António. “Poesia 61” hoje: uma necessária heterodoxia. *Revista Colóquio/Letras* 177, maio-ago. 2011. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 p. 28-45.

CRUZ, Gastão, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Faro, 29 ago. 1989. 2 cartões postais e 1 carta.

12 O poema de 1974 segue a coordenada lógica/material mais corriqueira: “O movimento da escrita e da leitura/ exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra/ e da maior mutabilidade da grafia” (Brandão, 2006, p. 173, grifo nosso).

DASSIE, Franklin Alves; GANDOLFI, Leonardo. Apresentação: Poesia e arquivo. *e-Lyra – revista da rede internacional lyracompoetics*, n. 18, p. 7-9, 2021. DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18>. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/395>. Acesso em: 3 mar. 2023.

JESUS, Alilderson Cardoso de. *A poesia de Luís Miguel Nava enquanto secreta religião*. 2010. Tese [Doutorado em Letras Vernáculas] – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LARANJEIRA, Caio. Fiama, do húmus ao uno. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MAFFEI, Luis (orgs.). *Poesia 61 Hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSA, António Ramos, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Faro, 29 ago. 1989. 2 postais e 1 carta.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Grafia, epigrafa, GRAFIAMAS. *Pessoa*, CML, Lisboa, n. 02, p. 14-25, 01 mar. 2011a.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MAFFEI, Luis (orgs.). *Poesia 61 Hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011b.

SOUSA, Carlos Mendes de. Âmago: o mar. *Pessoa*, CML, Lisboa, n. 02, p. 116-119, 01 mar. 2011.

DISCURSO histórico de Silvio Almeida na posse como ministro dos Direitos Humanos (íntegra). [S.l.; s. n.], 04 jan. 2023. 1 vídeo (41 min 19 s). Publicado pelo canal TV Fórum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_K22W7R1Gs. Acesso em: 29 mar. 2023.

PORTUGAL, país de poetas. Direção: Luís Osório. Portugal: RTP Arquivos, 30 jun. 1998. 1 vídeo (26 min 51 s). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-pais-de-poetas/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MINICURRÍCULO

FERNANDA DRUMMOND é doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi pesquisadora visitante da Universidade de Lisboa (2019/2020), onde conduz pesquisa no espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. Ministra formações em literatura portuguesa, concentrando-se principalmente na literatura de autoria feminina. Atua como revisora e tradutora.