

INSCREVER LISBOA COM RAIOS DE SOL E OUTROS INSTRUMENTOS AGUDOS: A CIDADE NA POESIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO¹

INSCRIBE LISBON WITH SUNBEAMS AND OTHER SHARP INSTRUMENTS: THE CITY IN THE POETRY OF FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Mônica Genelhu Fagundes²

RESUMO

Tendo partido da proposta de observar a representação de Lisboa na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, este artigo se desvia do objeto referencial para os modos de sua percepção, e se detém sobre uma coleção de instrumentos de que a poeta se vale para inscrever a paisagem da cidade em poesia. Unidos pelo aspecto da agudeza e por propriedades perfuro-cortantes, estes objetos materializam poeticamente o estilo (forma particular de expressão, mas também haste pontiaguda que servia à escrita dos antigos) de uma escritura *esporreante*, que Derrida reconheceu como um atributo do feminino: capaz de desestabilizar saberes, a um tempo rasgando e defendendo os véus de uma verdade que só se desvela à distância e como distância.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão; Estilo; Agudeza; Cidade.

ABSTRACT

Having started with the proposal of observing the representation of Lisbon in the poetry of Fiama Hasse Pais Brandão, this article deviates from the referential object to the modes of its perception, and focuses on a collection of instruments that the poet uses to inscribe the cityscape in poetry. United by the aspect of sharpness and by piercing-cutting properties, these objects

poetically materialize the style (a particular form of expression, but also a pointed shaft the ancients used for writing) of a *spurring* scripture, which Derrida recognized as an attribute of the feminine: capable of destabilizing knowledge, at the same time tearing and defending the veils of a truth that is only unveiled at a distance and as a distance.

KEYWORDS: Fiamma Hasse Pais Brandão; Style; Sharpness; City.

Esclarecendo que o poema
é um duelo agudíssimo
quero eu dizer um dedo
agudíssimo claro
apontado ao coração do homem

Luiza Neto Jorge. “O poema”

Estes versos de Luiza Neto Jorge, poeta-irmã de Fiamma Hasse Pais Brandão, companheira na publicação coletiva *Poesia-61*, trazem dois elementos centrais para a reflexão empreendida ao longo deste artigo: a luz e a agudeza. E confessam, mas também de certo modo justificam, um desvio que está na fundação deste percurso. Que o funda de tal modo que não seria possível, sem grande perda de sentido, simplesmente elidir a proposta inicial: a busca por representações de Lisboa na poesia de Fiamma Hasse Pais Brandão, que falha em encontrar propriamente uma figuração da cidade nos textos da poeta para privilegiar os instrumentos (e com instrumentos digo sobretudo imagens) de que Fiamma vai se valer para educar o seu olhar. Este texto um dia pretendeu falar de Lisboa, mas falará sobretudo de raios de sol, dentre outros artefatos agudos. Necessita fazê-lo (e aqui os versos de Luiza me valem) porque é em duelo – com o real, com a página em branco, com o sujeito – mas forçosamente num conflito que demanda um outro: algo que é também cúmplice – que o poema se consuma e se impõe, decisivo. Porque antes de ser sobre qualquer outra coisa, ainda que uma cidade cara, o poema é este encontro crítico, incontornável, com uma agudeza. O tocar da ponta de um estilo numa superfície, ponto de contato que é preciso saber ler (DERRIDA, 1974, p. 94).

Ao abordar a questão do estilo em *Glas* (1974), Derrida alude à multiplicidade de significados associados à palavra *style*: forma particular de expressão (o estilo literário de um autor, por exemplo), ponta perfurante (*stylet*, estilete), instrumento que povos antigos manejavam para inscrever em cera, de que derivaria *stylo* (caneta). Para esse sentido de inscrição, sinal, também converge a acepção botânica de *style* (em português, estilete): o prolongamento do ovário da flor até a extremidade chamada estigma. Na descrição de Derrida: “Quando uma flor se abre, ‘eclode’, as pétalas se afastam e se ergue então o que se chama de *estilo*. O estigma designa a parte

mais alta, o *cume* do estilo” (DERRIDA, 1974, p.29. Grifos do original.). O interlúdio botânico ajuda a compreender a relação íntima entre estilo e estigma: a agudeza e sua cicatriz. Estigma é marca num corpo ferido, assinalado pelo estilo.

Se a morfologia das flores já o sugeria, é definitivamente na leitura de Nietzsche e da figura da mulher em sua obra que Derrida vai reconhecer o estilo como um atributo feminino. Assim anuncia na abertura de *Esporas: os estilos de Nietzsche*: “O título destinado para esta seção seria a questão do estilo. Mas – a mulher será meu tema. Restaria perguntar-se se isso vem a ser o mesmo – ou o outro.” (DERRIDA: 2013, p. 21). E segue explicando que

A questão do estilo é sempre o exame, a pesagem de um objeto pontiagudo.

Por vezes, apenas de uma pluma.

Mas também de um estilete, até mesmo de um punhal. Com a ajuda dos quais se pode, certamente, atacar cruelmente isto que a filosofia chama pelo nome de matéria ou de matriz, para aí cravar uma marca, para aí deixar uma impressão ou uma forma, mas também para repelir uma forma ameaçadora, para mantê-la à distância, reprimi-la, proteger-se dela – dobrando-se, então, ou redobrando-se, em fuga, por trás dos véus e das velas. (DERRIDA, 2013, p. 23)

O atentado às matrizes, por um lado, e a defesa de um mistério, por outro (que acabam por confluir), seriam operações da “mulher”, enquanto imagem-conceito de Nietzsche. Ela seria o abismo, o fundo sem fundo de toda essencialidade, de toda verdade, ou melhor: o “distanciamento da verdade que se retira de si mesma” e assim se *inscreve* (DERRIDA, 2013, p. 32). Como operação perfurante, dilacerante de um estilo, a “mulher” a um tempo provocaria e acolheria uma ferida no discurso filosófico, incorporando-se nele como abertura e como distância: inscrição de uma ideia sempre em devir. Mais do que implicar uma mudança de sentido ou de paradigma hermenêutico, ela abalaria o projeto mesmo de buscar um sentido: “isto que se desencadeia é a questão do estilo como questão da escritura, a questão de uma operação esporeante mais poderosa que todo conteúdo, toda tese e todo sentido.” (DERRIDA, 2013, p. 78). A verdade se rasga, como um véu, e acena à distância (ao longe e para o longínquo) e como distância. Atingida como superfície, torna-se inatingível como fundo.

Assim surge Lisboa na poesia de Fiama: afundada, abismada, vertida em distância. Paisagem indiscernível como um véu rasgado que ainda se agita ao gesto, ao rastro da agudeza, da escritura esporeante que toca e abre sua imagem, que cinde sua estabilidade e sua recognoscibilidade, e a preserva – ao seu fundo – como mistério. Menos do que Lisboa, o que se pode ler nos poemas em que Fiama precariamente a refere é o estilo que a inscreve e o estigma que a assinala.

Lisboa sob névoa

Na névoa, a cidade, ébria
oscila, tomba.

Informes, as casas
perdem o lugar e o dia.

Cravadas no nada,
as paredes são menires,
pedras antigas vagas
sem princípio, sem fim.

(BRANDÃO, 2006, p. 730)

Índice duplo no poema, a névoa cria as condições de visibilidade propícias a uma dissolução virtual da paisagem que é também dissolução do saber, do domínio sobre a cidade como espaço familiar de habitação e experiência, rede de relações. O estado de embriaguez, atribuído à realidade objetiva, que “oscila, tomba”, contamina o sujeito diante dela, desorientado pela perda de toda referência segura. As casas, “informes”, perdem – mas também fazem perder – “o lugar e o dia”. Não se deixam apreender ou categorizar, são estruturas instáveis que desestabilizam o seu entorno e a subjetividade que ali se conforma. Sob névoa, Lisboa é um espaço de não saber, de não-figura. Desfigurada, recobre-se de véus numa defesa de seu enigma. Nada ali se permite nem mesmo capturar pelo olhar, não se dá a conhecer realmente, não chega a se fazer paisagem, ou, antes, é vestígio de uma paisagem que se retira.

Restam dela tão-somente paredes desconexas que o poema define como menires, transgredindo a aproximação analógica na imediatez de uma metáfora (“as paredes são menires”) que não acrescenta, mas subtrai material semântico e legibilidade aos objetos que reconfigura. Menires são monumentos pré-históricos de pedra, fincados verticalmente no solo, e cuja origem e cujo sentido são desconhecidos. Esses que se cravam na Lisboa enevoadada de Fiamas são “sem princípio, sem fim”: visualmente sem ponto de apoio e infinitos em seu alcance, escapando a todo enquadramento – ilimitados; e filosoficamente alheios (alheados) a qualquer saber ou poder instituído, a qualquer escala de valor. São esporas derridianas (*éperons*): não um elemento da paisagem – esta se elide; mas a agudeza que a um tempo rasura e cobre a fuga desta Lisboa que é, ela própria: “mulher” – aquela que “afasta e se afasta de si mesma. Ela engole, vela pelo fundo, sem fim, sem fundo, de toda essencialidade, de toda identidade, toda propriedade. Aqui, cego, o discurso filosófico soçobra – deixa-se precipitar à sua perda.” (DERRIDA, 2013, p. 32)

Em “Verão 84 de Lisboa”, mais uma vez a cidade surge em tombo. Tema que supõe uma nova perspectiva, um olhar enviesado, também decaído, que constata não só a queda das casas, mas observa, de baixo, aquilo que as ampara: “as partes mínimas / da paisagem” que suportam o peso das construções, num desajuste lógico, numa desordem hierárquica. Esse olhar, cenográfico, percorre e dá forma a um cenário em ruínas:

As partes mínimas
da paisagem
são as que amparam
as casas que tombam.

Nos intervalos
entre a luz e a sombra
estas ruas passam
cheias de ruínas

Cenografia,
o golpe de ar que faz
equilibrar nas pálpebras
o ponto da pupila.
(BRANDÃO, 2006, p. 449)

A paisagem – labiríntica, difícil, hostil e cifrada – não é dada; a imagem ainda possível da cidade se constitui por uma operação do ver, tomando forma menos pelas suas edificações do que pelo *chiaroscuro*, o jogo de luz e sombra que a organiza diante do olhar da poeta, podemos pensar, de um modo pictórico. E Fiama vai mesmo recorrer à arte, não como citação referencial, mas como prática, para conseguir capturar uma impressão, ainda que falhada, de Lisboa no verão. A palavra “Cenografia”, que abre a terceira estrofe, reconhece o trabalho de composição da cidade como um cenário, mas também remete à técnica da representação em perspectiva, aprendizado que no poema se articula a um “golpe de ar” – forma diversa de agudeza – que determina um modo de ver. Pelo modo como leio a cena, um modo de ver que se define pelo estreitamento do olhar, físico mesmo, com pálpebras semicerradas – e, portanto, novamente, um olhar mais agudo, que se aguça. Que aponta, mas também se defende e preserva. Atingido por um golpe, ressentido, o olho se contamina gume, para ver, agudamente, uma cidade golpeada.

No poema que inspirou originalmente este texto, e está no seu coração, relata-se novo golpe e nova queda, desta vez num espaço do sagrado, acentuando o drama:

Um raio de sol está a cair na abside da Sé de Lisboa

Como a trombeta que na Sé tocava Bruckner
este raio de sol metaforicamente é um arauto.
Tem a linha própria oblíqua do brilho metálico.
Torna-se absurdo nesse halo o sentimento
que mais inominadamente me acompanha. Talvez
o terror perante as mutações da Matéria. Isto é,
o ouro. Luz que tem a forma de tubos de órgão.
O claro-escuro que se divide em espaldares.
Onde se encostam as sombras que são distintas
da Sombra. Pelos seus ouvidos atentos aos sopros.
A luz terrível e eufórica da Queda.
(BRANDÃO, 2006, p. 468-469)

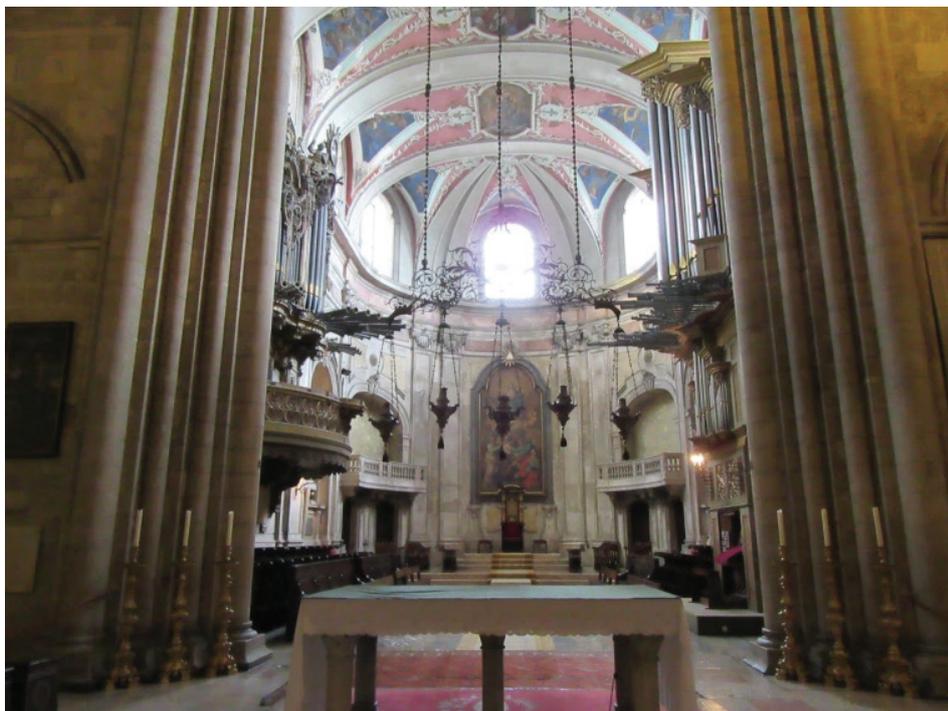


Figura 1. Abside da Sé de Lisboa. (Fonte da imagem: <https://www.cidadeecultura.com/se-de-lisboa/>)

O título do poema soa como um alarme; uma notícia urgente, poderíamos supor, mesmo. O alerta de um fato trágico, ou elaborado como tal: inevitável e transformador. E todo o poema é testemunho desse acontecimento que necessita de registro e exame. Um “acontecimento interpretável”, para lembrar uma expressão-conceito de Giulio Carlo Argan: aquele que potencialmente se torna histórico (ARGAN, 1998, p. 222). Que tem a sutileza do que poderia passar despercebido (e certamente escapa a muitos que circulam pela cidade e visitam a catedral) e a importância decisiva de uma iluminação fulgurante para a poeta, atenta.

O acontecimento é o incidir de um raio de sol na abside da Sé de Lisboa, que se crava, gráfico, com “brilho metálico”, como uma agulha, na capela, no pensamento da poeta, nos seus versos. A sua percepção por Fiama não se limita à visualidade, é sinestésica: a claridade, sim, experiência visual, mas que se declina semanticamente no som de trombeta da pungente música de Bruckner. E esse raio de sol cumpre o papel de um arauto que parece proclamar uma mensagem diretamente à poeta. É como aquele “dedo / agudíssimo claro” que aponta ao coração, de Luiza Neto Jorge, na epígrafe. E também como “o magnífico relâmpago / do acontecimento mestre” que “restitu[i]” – ainda a Luiza, mas aqui também a Fiama – “a forma/ do [seu] resplendor”, em “A magnólia”. Irradia sua potência de brilho, revelação, criação, numa investidura de quem se abre à sua luz.

Diante do apelo, ou melhor seria dizer interpelação desse raio de sol, o que era terror diante dos poderes transformadores da alquimia torna-se fascínio. O raio de sol que a tudo que toca transforma em ouro, pelo menos diante do olhar, instrui a poeta sobre as “mutações da matéria”, e a habilita a ler a cena na abside. A luz já não é apenas metáfora, mas metamorfose: toma

a forma (aguda) dos tubos de órgão, a qualidade contrastiva do *chiaroscuro* da arquitetura barroca, a potencialidade da matéria que ganha vida por um sopro, já não divino, mas humano e musical, que se insinua e ressoa nas sibilanças do poema: “Onde se encostam as sombras que são distintas / da Sombra. Pelos seus ouvidos atentos aos sopros.”. É um novo *fiat lux* o que a poeta testemunha na abside da Sé de Lisboa, assinalado este pelo índice da queda. Mas também pelo índice da agudeza, do estilo: do feminino, capaz de corromper todo saber estabelecido (DERRIDA, 2013, p. 32; 37-38), de profanar todo sagrado. Capaz de se esquivar, num halo de luz (este outro véu, que é dádiva do raio), de toda imposição ameaçadora. No espaço vi-cário do divino – por obra de representação – o sagrado se faz humano, o poder demiúrgico se traduz em criação artística: arquitetura, música, poesia. Pois é também instrumento de escrita este agudo raio de sol, que dá a ver e inscreve um espaço.

Embora não seja uma referência explícita no poema, a sua zona de sentido invoca o “Êxtase de Santa Teresa” representado por Bernini num grupo escultórico que adorna o transepto esquerdo da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. Essa aproximação lança luz sobre uma dimensão erótica (também humana) que os instrumentos agudos mobilizados por Fiama alcançam. Deitada sobre uma nuvem, coberta de panos muito drapeados (que Aby Warburg identificaria como uma “fórmula de *pathos*”: um modo de representar o desejo por meio de um acessório externo), Teresa de Ávila se expõe à agudíssima seta apontada por um anjo sorridente. A expressão da freira funde dor e deleite, êxtase religioso e prazer orgásmico. Ao redor das figuras, raios de estuque dourado descem do céu, multiplicando agudezas e dando corpo material à luz que efetivamente ilumina o conjunto, vinda de uma janela secreta na cúpula.



Figura 2. Gian Lorenzo Bernini. Êxtase de Santa Teresa.

O relato de Teresa de Ávila que inspirou a obra faz confluírem experiência erótica e religiosa, gozo carnal e transporte místico, corpo e espírito. E põe no centro da cena o objeto agudo e sua ação perfurante. É por meio da lança, em movimento francamente sexual, que se faz a mediação entre o divino e o humano:

Eu vi em sua mão uma longa lança de ouro em cuja ponta de aço parecia haver uma pequena chama. Ele parecia, para mim, estar empurrando-a vezes e vezes no meu coração e perfurando minhas entranhas; quando ele a puxava de volta, parecia puxá-las junto também, deixando-me toda em fogo com um grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer; e, sendo tão sublime a doçura desta dor excessiva, eu não conseguia desejar me livrar dela. A alma está satisfeita agora, com nada menos do que Deus. A dor não é corporal, mas espiritual; embora o corpo tenha sua parte nela, e uma grande parte. É uma carícia de amor tão doce a que agora acontece entre minha alma e Deus, que eu oro a Ele por Sua bondade que faça experimentarem-na aqueles que porventura pensarem que estou mentindo. (2015, p. 219. Tradução minha.)³

A descrição, assim como a obra plástica que a concretiza em imagem, desnudam ainda um outro aspecto que é caro ao argumento deste texto: se à mulher cabe a posição de ser atingida pela flecha, é ela que, marcada pela agudeza, dá uma forma e um sentido – que serão sempre abertura e desvio de sentido – à sua operação. Como observa Derrida: “É a ela que regressa o estilo. // Mais ainda: se o estilo era o homem [para o exemplo em questão, diríamos: era Deus] (como o pênis seria, segundo Freud, ‘o protótipo normal do fetiche’), a escritura seria a mulher.” (2013, p. 37-38). Um poema de Fiama, “Área branca 39”, dramatiza essa incorporação do estilo pelo feminino e sua concepção em escritura.

Quando eu vir vaguear por dentro da casa
o abeto que cresceu no bosque, hei-de
ajoelhar no soalho. Todas as coisas
comunicam entre si a totalidade das suas formas.
A mão que vai surgir do abeto apontará
para mim.

Tenho de despir as tiras de brocado que envolvem
as veias,
as cadeias de ouro dos rins. Deixar
que as unhas longas da árvore passem
entre mim e o imo dos quartos interiores da casa.

Se essa figura imponente, a árvore, me reconhecer,
vou interromper o que escrevo, esperar ansiosa
a atracção que a insónia desse vulto
há-de exercer sobre mim. Rodo
até à tontura da morte.

Torturo-me
até à alegria. Encontro na casa
o tema da desposuição e a agonia.

A pobreza antiga com que o corpo cai
para uma vala. Preso apenas às pérolas
que tinem nas orelhas. Dante deixou-nos resvalar,
com os cânones clássicos, como se o poema
fosse uma escada. É-o, quando as figuras austeras
da Natureza perseguem os mortais. Querem confirmar
a sua configuração. Querem ser
reais, quando se aproximam.

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

Sou eu que me vergo ao domínio.
Que me poise a marca incandescente na testa.
Tocará na meninge como num cofre.
Aceito coroas para depor sobre mim.
Deixo os pés do abeto empurrar
com a biqueira violetas. A fragrância
delas leva-me a imaginar poemas
em branco. Depois de percorrer um longo encadeamento
de sílabas sou outra. Vejo assomar a natureza nua.
(BRANDÃO, 2006, p. 329-330.)

Numa revisitação à tradição portuguesa medieval, surge no poema um abeto que é herdeiro do “verde piño” da cantiga de D. Dinis (“Ai flores, ai flores do verde piño”). Fálco, ele invade a casa (logo confundida com o corpo) da poeta, que “interromper[á] o que escreve” e se prostrará diante dessa agudeza vegetal investida de força erótica. Mas esta árvore de Fiana tem de humano, para além do sentido metafórico tradicional, a gestualidade: uma mão que aponta, lembrando mais uma vez o “dedo / agudíssimo claro” de Luiza Neto Jorge. O corte e a disposição gráfica dos versos

A mão que vai surgir do abeto apontará
para mim

inscrevem o gesto e a distância que ele atravessa, mas não oblitera.
A distância que deve persistir como tal, pois

A sedução da mulher opera à distância, a distância é o elemento de seu poder.

Mas este canto, este charme, deve ser mantido à distância; deve-se manter a distância à distância, não apenas, como se poderia supor, para se proteger contra essa fascinação, mas também para experimentá-la. (DERRIDA, 2013, p. 31)

A imaginação que transpõe essa distância sustentada em desejo permite que “as unhas longas da árvore” trespasssem o imo (quase hímen) e alcancem o íntimo dos “quartos interiores” dessa casa-corpo virtualmente despida, penetrada, perfurada. A experiência é percebida como “despos-suição e agonia”: perda da individualidade, da integridade do corpo, de sua inteireza descontínua (pensando com Bataille), num processo de morte, ou de pequena morte. Que logo leva à imagem da vala e à referência a Dante: poeta da catábese, que faz do poema uma escada: meio para a queda – até o centro do mundo, até o mais fundo do inferno. Mas não só e talvez não principalmente.

A alusão a Dante parece ser menos temática do que teórica, remetendo a um humanismo que, segundo a análise incontornável de Erich Auerbach, deriva sua força incômoda e fascinante justamente de questões de estilo. A *Comédia* se constrói numa mistura de estilo sublime e estilo baixo levada ao extremo: “em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da quebra estilística” (AUERBACH, 1997, p. 155). Essa tensão, novo duelo (imagem recorrente neste texto de armas apontadas), deriva de e concretiza em linguagem uma convergência de céu e terra que certamente faz “resvalar [...] os cânones clássicos”, pois que os subverte, e sobretudo “deix[a]-nos resvalar [...] como se o poema fosse uma escada”, autorizando uma via de acesso ao humano, e sua primazia. Auerbach observa como Dante povoa de historicidade humana, de memória e de caracteres humanos concentrados, os espaços metafísicos, e chama atenção para a inversão que essa transformação do “além” em “teatro do homem e das suas paixões” (1997, p. 172) implica: não só é permitido ao humano adentrar o território do divino e do eterno, como esta ordem “é colocada a seu serviço e obscurecida; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus.” (1997, p. 174). O poema é como uma escada para a imanência. É um atalho, o mais concreto possível, para “figuras austeras da Natureza” que “querem confirmar a sua configuração”, que “querem ser reais, quando se aproximam”. Coincidentemente ou não, o léxico de Fiama tem uma curiosa afinidade com os termos de que Auerbach se vale para descrever a “interpretação figural”, base da matriz textual cristã, e sua reversibilidade na obra de Dante, que embaralha a hierarquia de figura e consumação, concedendo independência à figura, que passa a se consumir em si mesma, e não num outro metafísico. A transcendência passa à “história de um devir interior” (1997, p. 175). O sagrado busca o humano e se humaniza. A verdade se dessacraliza e se abisma.

No imaginário de Fiama, o movimento de humanização é representado como experiência erótica. O abeto se aproxima – em corpo e estatuto – do humano: “persegui[e] os mortais”: a poeta. Dissemina-se pela casa-corpo, fecunda-a, prepara-a para a “passagem do poema”: uma concepção e um (re)nascimento, anunciados. O poema já escrito – este que lemos – é mesmo uma cena de anunciação (“Sou eu que me vergo ao domínio / Que me poise a marca incandescente na testa”). A poeta consente no defloramento: “Deixo os pés do abeto empurrar com a biqueira / as violetas”. Assinalada – portando

o estigma de um estilo, estigmatizada – imagina poemas em branco, escreve, trabalha (como num parto), dá à luz: “Vejo assomar a natureza nua” (grifo meu): um fruto do abeto, uma agudeza que só por meio do feminino, por atravessá-lo, germina e se faz corpo. Como lembra Hélène Cixous, sempre tão próxima de Derrida – e já agora de Fiama – a cavidade de uma ferida pode ser fértil:

Em outro reino, em outra cena, aquela da vegetação, o estigma não é um signo de destruição, de sofrimento, de interdição. Ao contrário, o estigma é um signo de fertilização, de germinação.
// Estigma é a parte do *pistilo*, parte *feminina* da flor, onde o pólen *masculino* germina. O estigma é um pequeno útero mágico. (CIXOUS, 2005, p. xii. Tradução minha.)

E acrescenta: “O traumatismo, como uma abertura para o futuro da ferida, é a promessa de um texto.” (CIXOUS, 2015, p. xii. Tradução minha.). Os versos de Fiama inscrevem a ferida, a promessa e a consumação.

Outro poema dá sequência a essa narrativa, não tanto por uma continuação de enredo, mas sobretudo pelo estilo que emprega. A imagem do raio de sol é recuperada em tom e ambientação menos solenes que no poema da abside e a linguagem pouco cerimoniosa revela uma desejada intimidade da poeta com a agudeza que cotidianamente a atinge.

Do Raio de Sol

Raio de Sol na ombreira da porta,
na trave da cadeira, vindo da gelosia,
peço-te para amanhã voltares
mais arqueado pela esfericidade da Terra,
um raio não tão decididamente recto
cravado no meu tórax côncavo,
mas no meu coração curvo como um globo.

Se estilo é modo de expressão e instrumento agudo que toca uma superfície, em convergência de sentidos é um modo de tocar. E o toque que este poema descreve (como desejo) e antecipa ao concretizá-lo em estilo humilde é o de uma proximidade carnal, terra-a-terra, de um contato íntimo, de uma camoniana baixeza (“Assim o pensamento pela parte / Que vai tomar de mim, terrestre, humana, / Foi, Senhora, pedir esta baixeza”, diz o soneto). Ao submeter o raio de Sol à esfericidade da Terra e substituir a geometria da reta pela do arco, a espacialidade do poema assume como referência o corpo humano, sua forma, seu modo de ação: “os movimentos corporais sempre *curvam* [...] o gesto é sempre uma questão de *contornar*” (BRYSON, 1990, p. 72. Tradução minha, grifos do original.). Por corresponderem à curvatura da mão (ou de um “tórax côncavo”), formas arredondadas sugerem peso, textura, são táteis, convidam a um envolvimento. Assim fletida, a agudeza, depois de se metamorfosear em arte (criação humana) no interior de uma capela, de descer pela escada humanista de Dante, de eroticamente se permitir adentar um corpo feminino – o que gesta formas humanas –, (con)torna-se ela própria organicamente humana: curva como um globo.

E, mais uma vez, filosoficamente feminina. “Tell all the Truth but tell it slant –”, diz o primeiro verso de um poema de Emily Dickinson (“Diz toda a Verdade, mas di-la oblíqua –” na tradução de Ana Luísa Amaral), postulando um compromisso ético, mas mobilizando um saber de experiência, que implica cautela e cuidado, e sugerindo um jogo de astúcia e artifício. Esse expediente só é admissível porque a concepção de “verdade” que aí subjaz remete ao que Derrida, voltando a Nietzsche, identifica como um “segundo tempo” da filosofia, que se distancia do idealismo platônico, da essencialidade: “Progresso da ideia: ela se torna mais sutil, mais insidiosa, mais inapreensível – *ela torna-se mulher...*” (NIETZSCHE apud DERRIDA, 2013, p. 63); tempo “do devir-mulher da ideia como presença ou encenação da verdade [...]. Então começa a história, começam as histórias.” (DERRIDA, 2013, p. 62. Grifo meu.). A verdade se *arqueia* em narrativa: mito, ficção, poesia – contorno do imaginário. É o que recomenda o poema de Emily Dickinson:

Diz toda a Verdade, mas di-la oblíqua –
O Êxito reside no Circuito
Brilhante por demais para nosso enfermo Deleite
A suprema surpresa da Verdade
Como Relâmpago às Crianças oferecido
Num brando explicar
Deve a Verdade aos poucos deslumbrar
Ou cego qualquer um –⁴
(DICKINSON, 2010, p. 143.)

É preciso saber manipular instrumentos agudos: a verdade do relâmpago – o relâmpago que é a verdade – pode cegar, por excesso de luz e de agudeza. O sucesso está em circunscrevê-lo, incorporá-lo “curvo como um globo”, voltando a Fiamma. O que não significa de modo algum aniquilar ou superar o seu poder, mas, antes, apropriar-se dele.

“Globo” faz pensar em olho. E parece ser nisso mesmo que Fiamma quer converter o raio de sol: num olho. No verbete correspondente que escreve para o “Dicionário crítico” da revista *Documents*, Bataille aproxima o olho de instrumentos agudos, cortantes, lembrando a cena de abertura de *Um Cão andaluz*, de Dalí e Buñuel:

o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto também provoca reações agudas e contraditórias: é isso que devem ter sentido de maneira *terrível* e obscura os autores de *O Cão andaluz* quando, nas primeiras imagens do filme, decidiram pelos amores sangrentos daqueles dois seres. O corte a sangue frio, com uma navalha, do olho deslumbrante de uma mulher jovem e encantadora é o que teria admirado até a desrazão um jovem que, observado por um gatinho deitado e tendo por acaso nas mãos uma colher de café, teve de repente vontade de tomar um olho com a colher. (BATAILLE, 2018, p. 97)

Nesse encontro surrealista de formas – também geométricas: retas e curvas; navalha, olho, colher (e lua e nuvem, não mencionadas por Bataille) – que se cruzam, superpõem, entrecortam e devoram-se, elabora-se a

afinidade entre olho e gume. Como se o olho vazado pela lâmina a absorvesse em seu contorno e assumisse as suas propriedades, tornando-se capaz de rasgar, perfurar, penetrar superfícies, de afundar-se nelas.

No “Sumário lírico” de Fiama (como o título indica, uma revisitação de gestos e imagens caras à sua escritura, e também uma arte poética, uma ponderação sobre estilo) intercâmbio semelhante se dá por um jogo de reflexos que, num lance de duplos, faz do olho tanto a superfície atravessada como a agudeza que atravessa. O poema é revestido de vidraças que espelham e transmutam – mas também se declinam em – formas agudas: raios de sol e a luz pretérita de um farol já extinto, o gume prateado dos golfinhos que passam e barcos que cortam as águas. Esta última, uma das imagens recorrentes de Derrida em sua especulação sobre o estilo: “O estilo avançaria, então, como a *espora*, por exemplo, como o esporão de um barco a vela: o *rostrum*, essa saliência que se prolonga, visando ao ataque para ferir a superfície adversa.” (DERRIDA, 2013, p.24). Precisamente o movimento, observado em modo reflexivo, autorreflexivo, que funda o poema e a escritura de Fiama:

Nesta janela de ver passar os barcos em vidraças,
começo devagar a reescrever o mundo quedo
(BRANDÃO, 2006, p. 704)

Os versos de abertura instalam a poeta à janela para o trabalho, mas mais decisivamente definem sua poesia como uma “janela de ver passar barcos em vidraças”, que para isso servisse. Por um lado, instrumento ótico sensível ao estilo, tocado (à distância) pelos objetos perfuro-cortantes, marcado pelo seu rastro ao atravessar superfícies – multiplicadas: o campo de visão enquadrado pela janela, as águas, as vidraças, as páginas que elas metaforicamente representam, o pensamento poético e a reinvenção do mundo aí inscritos. Camadas e camadas de véus que suportam verdades oblíquas, que flutuam ao longe e deslumbram aos poucos. Por outro lado (e esses lados se tocam), a “janela de ver passar barcos em vidraças” diz também um modo de ver que seria *como* passar barcos em vidraças, sugerindo um olhar em si agudo, cortante, perfurante – propagado em barcos, golfinhos que conduzem a poeta, farol, raios de luz.

Estava no longínquo fundo o mar redito, o sol,
os barcos na Barra, que também em vidros estavam.

Passa tu, golfinho, piloto cego, depois cadáver,
que talvez me conduzisse entre os barcos da Barra,
quando o dorso de prata e o gume passavam
nas horas visuais das manhãs de Junho e Julho minhas,
de par em par o olhar aberto ao ar do sol do sal.

Imagens que sempre ficais nestas vidraças,
emprestai vosso vidro e revérbero à luz
do farol extinto, em outras vidas que antes
narravam que eu já era nascida,
quando vos vi, farol, e vos guardei, imagens.
(BRANDÃO, 2006, p. 705.)

Fiama relê Camilo Pessanha, mas as “imagens que passa[vam] pela retina / dos [...] olhos” do poeta finissecular sem se fixar agora se deixam apreender e se inscrevem nas vidraças, marcam-nas, são mesmo a permanência possível da luz do farol extinto, potência de agudeza transferida para esses olhos de vidro. Todo gume que neles se reflete pontua, irrita, sensibiliza sua superfície, como um cisco:

Mas, **cisco no vidro, pela lei da perspectiva, ponto**

Avança pelo estuário, golfinho entre golfinhos,
um, o que passou pelo interior do meu corpo,
menos vasto do que o mar, menos amplo do que o teu,
ó marca preta em vidro tão fosco de impreciso,
fosco de haver nevoeiro e esquecimento e fumos.
(BRANDÃO, 2006, p. 705. Grifos meus.)

O cisco fere o olho. Não chega a cegar, mas cria um ponto cego e vela a visão. Para Fiama, torna-se um princípio poético: paradoxalmente faz ver melhor, conhecer melhor uma cidade, uma verdade que se reconhece inatingível, sempre em devir, resistindo em véus de névoa ou vidro fosco e em agudezas. O cisco acolhido no olho é o estigma de uma poesia que busca afinar-se a essa realidade, ao impasse do seu não-saber, que é já algum saber. Mas o cisco também agudiza esse olhar, torna-o penetrante. É estilo. Agudeza que vê e dá a ver: olho-gume.

Essa confluência ressurgue em um outro poema de Fiama, que a concretiza num elemento típico da paisagem da cidade – mas que é, ao mesmo tempo, um corpo estranho, como um cisco: objeto dialético, lugar do pensamento.

Da Árvore, numa rua de Lisboa

Esta árvore só, insana,
chamou a si todos os pássaros
da rua. E aceita, assim,
mil olhos que, no crepúsculo
da tarde, se fecham,
mil olhos, abertos
no crepúsculo da manhã.

Numa prodigiosa fusão de imagens, essa árvore, aguda como um menir vivo, natural, fincado verticalmente numa rua de Lisboa, instala no interior da cidade uma fissura e um olhar crítico que de dentro dela vai visá-la. Algo monstruosa com seu conglomerado de olhos, é paisagem vista que vê, que dá a ver. Acolhe raios de sol, circunscreve um raio de visão. E, carregada de pássaros que sabem velar e desvelar o dia, canta: como o poema não diz, mas faz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUERBACH, Erich. Farinata e Cavalcante. In: _____. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 151-175.

BATAILLE, Georges. Olho. In: _____. *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro (Florianópolis): Cultura e barbárie, 2018. p. 97-100.

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

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked*. Four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 1990.

CIXOUS, Hélène. Preface to *Stigmata*. Trad. Eric Prenowitz. Londres; Nova York: Routledge, 2005. p. x - xiii.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

_____. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Trad. Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

DICKINSON, Emily. *Cem Poemas*. Trad. e Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

SANTA TERESA D'AVILA. *The life of Saint Teresa of Jesus*. Trad. David Lewis. Londres: Aeterna Press, 2015.

Recebido para avaliação em 05/12/2021
Aprovado para publicação em 07/02/2022

NOTAS

1 Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no II Encontro UFF e UERJ – Rio de Janeiro e Lisboa cidades literárias, em outubro de 2020. Pelas contribuições preciosas recebidas a partir dessa apresentação, fundamentais para a elaboração final do texto, registro meus agradecimentos a Gilda Santos, Jorge Fernandes da Silveira e Marlon Augusto Barbosa.

2 Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras – PPLB (Real Gabinete Português de Leitura/RJ) e da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0787-2402>

3 “I saw in his hand a long spear of gold, and at the iron's point there seemed to be a little fire. He appeared to me to be thrusting it at times into my heart, and to pierce my very entrails; when he drew it out, he seemed to draw them out also, and to leave me all on fire with a great love of God. The pain was so great, that it made me moan; and yet so surpassing was the sweetness of this excessive pain, that I could not wish to be rid of it. The soul is satisfied now with nothing less than God. The pain is not bodily, but spiritual; though the body has its share in it, even a large one. It is a caressing of love so sweet which now takes place between the soul and God, that I pray God of His goodness to make him experience it who may think that I am lying.” (SANTA TERESA D'AVILA, 2015, p. 219. Traduzido do espanhol para o inglês por David Lewis)

4 “Tell all the truth but tell it slant – / Success in Circuit lies / Too bright for our infirm Delight / The Truth's superb surprise / As Lightning to the Children eased / With explanation kind / The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind –” (DICKINSON, 2010, p. 142)