



A POÉTICA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO EM ALGUMAS ÁRVORES

THE POETICS OF FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO IN A FEW TREES

Gabriel Guimarães Barbosa¹

RESUMO:

Este trabalho busca apresentar como as árvores não só se apresentam enquanto uma temática recorrente na obra de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), como também podem ser lidas enquanto imagens da sua arte poética. Para isso, o artigo pretende, a partir da leitura cerrada de três poemas – intitulados: “Glosa”, “Árvore?” e “Árvore” – mostrar como as árvores são índices estruturantes da poesia de Fiama, apresentando uma carga metapoética fundamental aos seus leitores. Para a nossa investigação serão convocadas contribuições de críticos da obra de Fiama como Jorge Fernandes da Silveira e Rosa Maria Martelo..

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e natureza, Fiama Hasse Pais Brandão, Poesia e natureza

ABSTRACT:

This article seeks to present how trees not only present themselves as a recurring theme in the poetic work of Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), but can also be read as images of her poetic art. For this, the article intends, from close reading of three poems — entitled “Glosa”, “Árvore?” e “Árvore” — showing how trees are structuring indices of Fiama’s poetry, presenting a fundamental metapoetic charge to its readers. For our investigation, contributions from Fiama’s work critics such as Jorge Fernandes da Silveira and Rosa Maria Martelo.

KEYWORDS: Literature and nature, Fiama Hasse Pais Brandão, Poetry and nature.

1 Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizando pesquisa sobre a natureza na obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão com financiamento do CNPq. E-mail: briel.nl@gmail.com.

Existem muitas árvores implantadas com raízes profundas por toda a obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão. No solo do qual emergem seus poemas, essas raízes nutrem uma diversidade de corpos vegetais, entre árvores, ervas, arbustos, ervas flores e frutos. De “Canto dos meus pés”, do livro *Cantos do Canto* (1995), destacamos a primeira quadra, em que se lê: “Todos os meus poemas foram escritos/ deambulando no horto em que nasci/ e depois pela virtude agrícola/ medram na memória instante a instante” (BRANDÃO, 2017, p. 567). Fiama Hasse Pais Brandão atribui, assim, aos seus poemas, “uma virtude agrícola” que de fato perpassa toda sua obra. A poeta ainda nos diz: “No atalho das rasteiras plantas/ perder os passos. Benditas e prodiginosas espécies que nos guiam” (BRANDÃO, 2017, p. 447).

Observada essa massiva presença vegetal e principalmente arbórea no volume de poesia reunida da autora, a *Obra breve* (2017), este trabalho busca entender como o desenvolvimento poético da imagem das árvores, na poética de Fiama, oferece índices de leitura que possam comprovar a hipótese de que a imagem das árvores é mais que mera temática ou figuração simbólica, mas revela um trabalho metapoético, de uma poesia que expõe suas raízes e sua potência de voltar-se ao seu próprio fazer. Figurações da poesia, as árvores emergem da terra elas próprias enquanto um poema: uma forma que se estabelece no visível e no invisível, movimentando-se em ascensão e em escavamento ao mesmo tempo.

Objetiva-se, portanto, apresentar a questão da descrição da árvore enquanto índice metapoético. Metodologicamente, o faremos a partir de três poemas, dois de *(Este) rosto* (1970) e um de “Natureza paralela” (1978). Versos de outros poemas comparecem no sentido de iluminar as questões apontadas pela análise dos três poemas destacados. O que se apresenta é uma metodologia de leitura que privilegia a investigação interpretativa do texto poético de Fiama, considerado aqui o irradiador central dos sentidos convocados à análise. Embora não nos furtemos de associações teóricas e críticas, o teórico e filosófico deve ser convocado pelo texto poético, sem induzir ou se sobrepor ao registro literário. Por se tratar de resultado parcial de pesquisa mais ampla, deverão ser apontados, ao fim do texto, caminhos de trabalho para o futuro.

Embora haja menções vegetais desde seu primeiro livro *Morfismos* (1961), a presença material das “visões vegetais”² é tímida nos primeiros títulos de Fiama, por vezes parecendo ofuscada por outros fenômenos naturais – com presença, até então, mais incisiva em sua obra, como o vento, o rio e os animais. É a partir de *(Este) rosto* (1970) que as árvores e plantas vão não só sendo citadas, como vão se desenvolvendo conceitualmente, em um trajeto constante de aprimoramento das imagens das árvores a cada poema. Elas seguem brotando por toda a obra, com presença disseminada, até o apoteótico “Catálogo botânico da primavera”, de *Cenas vivas*

2 Embora Fiama também utilize referência a sons vegetais duas vezes em sua obra, em “Desce para o centro do isolamento a névoa” (p. 184) e em “A Thetis” (p. 147), opto pelas visões vegetais, termo extraído do 55º poema de *Área branca* (p. 349).

(2000), em que as flores de sua obra se reúnem em uma imagem da própria natureza, construída ao longo de toda a obra. Buscando um certo catálogo botânico na obra de Fiama, encontramos pinheiros, olmos, seixos, acácias, palmeiras, tâmaras, limoeiros, salgueiros, carvalhos galegos, eucaliptos, nogueiras, choupos, amoreiras, freixos³. Há muitas árvores que são citadas repetidas vezes, sempre com camadas adicionais de significação. Encontramos plátanos e ciprestes, citados respectivamente sete e dez vezes; ou mesmo a glicínia, citada onze vezes na *Obra breve*.⁴ Uma das árvores que mais aparece, contudo, e que nesta introdução nos servirá de exemplo da potência metapoética da imagem das árvores no texto de Fiama, são as tílias, que aparecem doze vezes na poesia reunida de Fiama. Observemos, brevemente, este caso.

Na primeira seção de *Cenas vivas*, intitulada “Elegíacos”, lemos, no décimo nono poema, sem título:

Nunca aquela tília foi esquecida
na história da poesia europeia.
Poetas disseram o seu nome
decerto depois de a olharem longamente.
Fora da janela, a tília está
entre a vida e a morte.
Ao primeiro olhar, parece exangue.
Depois, quando a olho com mágoa,
vejo mínimos rebentos, aqui e além.
O tronco jovem apoia-se numa cana,
e qualquer aragem balouça-o.
Terá ela, um dia, a grande copa aromática
que os poeta recordam e amam? (BRANDÃO, 2017, p. 617).

No poema, a imagem da tília (a *Lindenbaum* de Goethe)⁵ se revela enquanto uma obsessão temática não só da obra de Fiama, em que a árvore é citada em diferentes poemas, mas de toda a poesia europeia, cravada na memória dos poetas e na sua dicção poética, já que incessantemente dizem o seu nome, inclusive a voz poética da própria escrita brandoniana. Contudo, e aqui se trata de suposição quase afirmativa da voz poética do poema (estampada no uso do “decerto”), os poetas só a dizem após um período de atenta observação de sua forma. Isso estampa não só o caráter tradicional da imagem da tília na história da poesia, como a valorização da dimensão

3 Com o objetivo de apresentar um breve catálogo que será publicado por completo ao fim do doutoramento, apresentamos, respectivamente, as páginas em que essas árvores são citados na *Obra Breve*: 94; 113; 118; 127; 533; 660; 655; 523; 549; 576; 628; 659; 673.

4 Plátanos citados nas páginas 116, 149, 150, 166, 461, 625, 716. Ciprestes nas páginas 100, 115, 152, 244, 249, 335, 336 e 463. As glicínias são mencionadas nas páginas 228, 324, 388, 424, 452, 578, 667 e 722. As tílias são mencionadas nas páginas 114, 446, 555, 556, 598, 617, 723 e 730. Todas essas plantas aparecem, por vezes, mais de uma vez em uma mesma página.

5 Para mais sobre a relação das tílias com a obra de Goethe, a partir de Fiama, conferir BARBOSA, 2020, p. 105.

perceptiva da poesia, que engendra na sua forma as qualidades apreendidas pelo sensível. No poema, contudo, há algumas formas específicas e singulares de olhar e perceber a tília.

O primeiro olhar, que desperta o impulso de dizer poeticamente a tília, mais ligado à percepção da sua forma após um demorado encarar, parece perceber as qualidades da tília de forma imediata e superficial. A imobilidade da árvore, a dureza de seu tronco e inacessibilidade de seu interior parecem enganar o observador, que, ao não ver um indício de organicidade ligado ao animal (o sangue), parece não observar a vida mesma da árvore. Adicionado um elemento sentimental ao olhar, a brotação se faz perceber e o uso dos locativos “aqui” e “além” expandem o espaço do poema: há o espaço do aqui, o espaço em que a tília observada está implantada, e o espaço do além, da tília da poesia, tornada imagem, símbolo e alegoria pelos poetas através de sua imaginação. Em choque com a tradição, contudo, a tília deste poema é ainda jovem e frágil. Nesse sentido, podemos considerar que há duas possibilidades de ler a jovialidade dessa árvore, no campo do aqui e do além.

No campo do aqui, pode tratar-se, logicamente, de uma planta recém-plantada, índice referencial da voz poética, planta vista e percebida por um corpo presente no mundo que a apreende sensivelmente. No campo do além, dos invisíveis do texto, uma inferência metapoética se revela. Embora emergja de um atento olhar à tradição poética ocidental, a tília dita por Fiama é uma nova imagem, uma nova poética, consciente das obsessões da tradição, sabendo que se inscreve neste campo tradicional, mas que oferece ela própria rebentos mínimos de algo novo. A esse respeito, Jorge Fernandes da Silveira diz que o texto de Fiama é epigráfico, ou seja, é um “texto que avança para o futuro com um muito rigoroso e atento olhar voltado para o passado” (SILVEIRA, 2006, p. 31). O que se depreende destas breves considerações é como aparecem, a partir das árvores, conceitos metapoéticos como percepção, descrição, imagem, metáfora, tradição, leitura, escrita...

A partir de um breve levantamento entre os títulos lançados em livro pela autora⁶, identificamos mais de quarenta espécies vegetais nomeadas, além de haver pelo menos cem citações da palavra árvore. Depreendemos, de análises mais panorâmicas, que as árvores, quando nomeadas, carregam uma carga simbólica mais acentuada, como no caso das tílias, que convocam noções do romantismo alemão e da obra de Goethe; ou a simbologia das coníferas no país dos pinhais de Leiria. Contudo, quando Fiama fala sobre “árvores”, ou quando mesmo se utiliza de metáforas vegetais a partir de imagens da seiva, de troncos, de ramos e copas, parece esvaziar um pouco o conteúdo simbólico mais inscrito na história e nas imagens da tradição,

6 Neste levantamento aqui apresentado, utilizamos como base os títulos publicados separadamente além da seção “Natureza paralela”, publicada na revista *Relâmpago* em 1978. Cabe destacar que se trata *Morfismos* (1961), *Barcas novas* (1967), *(Este) rosto* (1970), *Era* (1974), *Novas visões do passado* (1975), *Homenagem à literatura* (1976), *Melômana* (1979), *Área branca* (1978), *Três rostos* (1989), *Cantos do canto* (1995), *Epístolas e memorandos* (1996) e *Cenas vivas* (2000). Os demais títulos e seções presentes na *Obra breve*, geralmente reuniões de poemas escritos nos intervalos entre as suas publicações, serão analisados em trabalho de maior fôlego.

dando lugar a questionamentos poéticos mais ligados a uma figuração do seu próprio fazer. Neste texto, daremos enfoque a três poemas em que não há nomeação da visão vegetal, mas sim menção à palavra árvore.

Implantar (n)a descrição: “Glosa” e “Árvore?”

Como já apontado na introdução, é a partir de *(Este) rosto* que a presença vegetal se apresenta de forma mais constante na poética de Fiama. A questão da descrição do vegetal, este universo tão supostamente exterior ao ser humano, ao menos a partir de uma certa tradição filosófica, e cabe destacar, principalmente europeia, aparece de forma quase obsessiva em todo o livro, mas principalmente na seção “A gea”, quinta e penúltima. Transcrevemos, aqui, os dois poemas a serem analisados nesta seção, salientando que os dois poemas não estão justapostos no livro de Fiama, sendo separados por um outro:⁷

GLOSA

Onde se implanta, ou a implanto na
descrição,
árvore que exorto, lugar dessa presença
expulsa? Dela evoco
o primeiro atributo: sob o sol,
sombrias. O outro,
a emergência, lugar num lugar. Árvore
no espaço, contorno
de folhas finitas finíssimas. (BRANDÃO, 2017, p. 105).

ÁRVORE?

1
Onde se implanta ou a implanto, a
descrição. Árvore que exorto,
folhagem abrupta, lugar
desse lugar — presença expulsa. Depois
lugar sobre o lugar, presença
da árvore no seu contorno,
excluído espaço, mero lugar.

2

Acaso estava ali, florira? (Ou eu
além da árvore?) Aonde convergia,
defronte de uma árvore ou ausente
dela — ou em que espaço? (BRANDÃO, 2017, p. 106).

⁷ A saber, “Início de ‘vocalismo’ de Walt Whitman” (BRANDÃO, 2017, p. 106). Preferimos, contudo, transcrever os poemas lado a lado, já que um parece desenvolver a problemática do outro.

Embora os dois poemas desenvolvam questões como espaço, descrição e imagem (trio de conceitos que dará a forma da nossa leitura), em “Glosa” a questão espacial se apresenta através de alguns índices. De início, o poema se inicia com o vocábulo “onde”, além, embora soe como obviedade, da própria palavra “espaço” e “lugar”, repetida três vezes. Dos verbos que vão desencadeando o poema, dois também têm noções espaciais: implantar requer um enraizamento, um estabelecimento em um espaço, uma fixação; evocar é trazer à presença, outra palavra importante à noção de espaço desenvolvida pelo poema. O poema se inicia com um questionamento de cunho espacial. A opção de adiantar a leitura de “Árvore?”, contudo, acaba por fazer glosa, perdoada a associação óbvia, da noção de espaço de “Glosa”, adicionando um espaço da imagem, lugar das “presenças expulsas”, o lugar da descrição poética dessas presenças, que se descolam dos seus referentes determinados no espaço e no tempo e se introjetam no terreno das imagens, “lugar sobre o lugar”.

Observando mais atentamente o primeiro poema, é preciso considerar que todo ele se detém sobre o local de animação da árvore em uma descrição poética. Ao exortar a árvore, conferir-lhe vitalidade em sua descrição, é preciso que se evoquem, que se convoquem as qualidades condicionais que dão conta da descrição da árvore, no caso, a voz poética evoca duas: a emergência de sua forma em um lugar, presentemente, e as sombras que projeta no solo sob o sol, ou seja, as imagens que a sua emergência projeta.

A questão da imagem da descrição da voz poética em tensão com o lugar da presença da árvore, expulsa do real para tornar-se imagem, permanece presente. Aqui, contudo, a voz poética evoca qualidades da árvore (“atributos”) capazes de fazê-la emergir no lugar do lugar (lugar da descrição poética, da imagem). Na ânsia de exortar a presença de uma árvore expulsa de seu lugar, o próprio poema parece se utilizar do uso da mancha gráfica como forma de inserir na sua arquitetura a emergência algo arbitrária da forma e do contorno da árvore, como que desenhando uma árvore nos recuos dos versos à direita. A imagem tenta definir-se através do contorno da árvore no espaço real, de folha finitas e finíssimas, atributos que traçam um contorno da forma da árvore, delimitada pela finitude das suas folhas, sendo flagrante o prolongamento sonoro na aliteração da fricativa e na rima do radical.

Parece se iniciar aqui um desejo de retorno à realidade a partir de suas próprias qualidades, um desejo de retorno à imanência das coisas naturais. Como descrever a natureza se a descrição se perderia como imagem do homem? Pode o nome assumir em sua forma e conteúdo a emergência e os atributos da árvore? Essas questões parecem se intensificar em “Árvore?”, poema que em seu título já se e nos interroga.

Parte dessa interrogação parece levar à pergunta: qual o espaço de convergência entre o espaço da realidade, da árvore vista e percebida por um corpo presente, e aqui é importante lembrarmos da questão das tílias; e “lugar sobre um lugar” da imagem e da descrição. Sobre a questão da imagem na obra de Fiama, Rosa Maria Martelo afirma que:

A obra de Fiama dá-nos uma das mais elaboradas meditações sobre a relação entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa, seria impossível resumir aqui a sua evolução e complexidade. No entanto, lembrarei que a poeta reconhece na natureza o dom de replicar as imagens (refazer a forma das andorinhas em novas andorinhas, por exemplo), ao mesmo tempo que observa na poesia essa mesma capacidade de refazer na diferença. (MARTELO, 2012, p. 23).

Como lemos em Martelo, há um intrincado jogo de espelhamentos e replicações entre natureza e poesia na obra de Fiama. A poeta redobra as formas da natureza, formas essas já replicadas pela natureza, ao mesmo tempo que a própria natureza, pela ação poética de Fiama, parece também replicar as formas da poesia, que replica as formas da natureza. Cria, assim, um jogo em que natureza imita o mundo e vice-versa⁸, em um desdobramento de imagens em imagens operado tanto pelos poemas quanto pela leitura que deles se faz, garantindo o papel ativo do leitor na tentativa de responder as questões que se apresentam em tantos pontos de interrogação.

Na parte 1 de “Árvore?”, há o estabelecimento, embora já prefigurados em “Glosa”, de dois espaços, que chamaremos “lugar desse lugar”, o lugar do referente e de suas qualidades implantadas no espaço e o “lugar sobre o lugar”, ou seja, o local da imagem, quando o referente é expulso, pela ação poética, de seu local de emergência, tornado “mero lugar”. No lugar desse lugar, as qualidades das coisas fazem os contornos que delimitam a sua própria espacialidade; já no “lugar sobre o lugar”, os contornos são os construídos pela forma do poema, pelo êxito, ou não, já que nada se afirma com certeza nos dois poemas, da descrição implantada pela voz poética.

Já na parte 2, o que se busca é o ponto de convergência dos dois lugares. Expulsa do lugar desse lugar, a árvore acaba por perder alguns de seus atributos, a ponto da voz poética perguntar-se se de fato houve, em algum momento (e a noção temporal é bem exposta no uso dos tempos verbais e na própria floração da árvore, marca da passagem do tempo), a árvore exortada. O questionamento temporal, contudo, atinge aqui a própria voz poética, no uso da primeira pessoa de forma marcada, relação que já aponta um espelhamento entre a voz poética de Fiama e as árvores que será abordada futuramente por esta pesquisa, em trabalho de maior fôlego.

A confusão entre imagem descrita e as formas naturais se mostra a partir da imagem da árvore. Fiama se pergunta qual o ponto de convergência entre a forma natural da árvore e a imagem poética da árvore, excluída do espaço para adentrar no lugar de imagem. Afastada do referente, a descrição se perde em um lugar imagético sobre o lugar da realidade, que acaba perdendo sua capacidade de confirmação na materialidade. Esse distanciamento confunde a

⁸ Mais a esse respeito, cf. BARBOSA, 2019.

voz poética sobre a sua própria condição de poeta. Descrever a árvore, assim, é descrever os mecanismos do fazer poético, que, quando exitoso, faz tensionar “a distância/ entre o lugar e a árvore” (p. 105), entre as palavras e as coisas, entre imagem e realidade, pensando com Manuel Bandeira.

A árvore como forma de uma poesia paralela à natureza

No terceiro poema que trazemos para esta análise, a dimensão perceptiva e sensorial da poesia permanece como central para a composição poética de Fiama, a partir de índices colhidos do poema. Em “Árvore”, de “Natureza paralela”, a visualidade do poema se dá mesmo na sua forma, dividida em quatro quadras, com ritmo que varia entre 12 e 15 sílabas métricas. A estrutura do poema forma ela mesma um anel, como o que cerca a árvore, já que o poema começa e termina com ação da planta de absorver a umidade da terra. O ciclo da água se refaz pelo poema, entre água, terra e árvore:

ÁRVORE

Ela bebe num charco na terra. Depois entrea-
bre-se em dois troncos cheios de musgo. Em
redor do charco um anel de pedra britada. Eu des-
crevo-a como uma criatura antropomórfica. Os

detritos enchem esse anel perfeito. Ela foi
colocada aí para beber da terra. Para que o
anel retenha a água. As suas raízes que não
podiam atravessar a pedra entraram pela

boca do anel. Como está no centro posso ima-
giná-la com as raízes radiais. Bebe respira
cresce sem que tudo isso seja perceptível.
O musgo dia a dia se torna mais perfeito.

A sua textura tem a perfeição da forma a
nelar do anel. Quando o pó se torna seco
as raízes não o absorvem. Só bebem da ter-
ra quando a terra se humedece ou embebe.
(BRANDÃO, 2017, p. 263).

Na primeira quadra, vemos que a água na terra é o alimento do qual a árvore tira a sua própria forma, assim como o musgo se alimenta dos resíduos do tronco bipartido da árvore. A imagem do musgo, como aqui já se sabe, percorre toda a seção, significando uma emergência da matéria orgânica em uma textura viva. A forma da árvore emerge da terra e divide-se em dois troncos verticais em ascensão. Uma outra forma circunda a árvore, mas é uma forma criada pelo homem com uma finalidade, finalidade esta ausente na forma emergente da árvore. O charco, poça de líquido com materiais orgânicos, se mantém pela delimitação do anel de pedra, mantendo o alimento da árvore.

Pensando na questão da descrição dessa percepção de duas formas (uma natural, outra artificial), a voz poética apela para uma descrição antropomórfica, dando à árvore traços humanos, recurso da poesia. Esse recurso de descrição estará presente em outros poemas. As árvores aparecem como um duplo antropomorfizado da própria voz poética (nesse poema simbolizado pela oposição pronominal entre o “eu” da voz poética e o “ela” da árvore). Essa relação de espelhamento já se indiciava em *(Este) rosto*, mas vão se intensificando por cada livro, como pretendemos demonstrar em trabalho de maior fôlego sobre o tema.

A forma perfeita (total, cabal) do anel se choca com a abertura dos troncos da árvore, no início da segunda quadra. Dessa forma, os detritos são retidos e entram no ciclo natural da vida da árvore, tornando-se alimento. Em “ela foi colocada aí”, o uso da voz passiva define uma finalidade da co-locação da árvore. De forma passiva, ela aparece como sendo posta ali para poder beber da água. Uma inversão aparece, já que o anel, pela lógica que assumimos, é que foi posto em volta da árvore. O dêitico aponta um lugar de aproximação do interlocutor com o espaço dessa árvore, distanciando, de algum modo, o lugar da voz poética. As raízes da árvore, emergência contrária à do tronco, acabam por ficar, como os detritos que elas absorvem, presos na estrutura do anel. A forma do anel retém a água, mas as raízes acabam por passar pela boca do anel, o crescimento dessa vida natural ultrapassa os limites impostos com uma finalidade humana. Essas raízes, na imaginação da voz poética, por estarem no meio do círculo do anel, acabam por tomar também uma forma geométrica, descritas como “raízes radiais”, formando um raio como o da pedra britada, passada por um processo técnico de transformação da sua própria forma. Dispostas como raios partindo de um centro, irradiam sua forma radical e radial. Mais uma vez a referência para a percepção da natureza passa pelas figuras geométricas.

Ainda na terceira quadra, três ações cíclicas, feito uma roda radial de uma bicicleta, da árvore, expressas pela ausência de vírgula a separar cada um desses estágios, aparecem no poema: “Bebe respira/ cresce sem que tudo isso seja perceptível”. Essas ações ganham um estatuto de totalidade expresso no “tudo isso”, e, por mais que se afirme que isso tudo não é perceptível, acabam sendo percebidas ao longo do poema. O poema torna-se ponto chave na percepção desse ciclo natural, em contraste com o círculo anelar da pedra. O formato do anel é perfeito, mas a textura do musgo torna-se sempre mais perfeita conforme a passagem do tempo aparece (“dia a dia”). As duas formas, natural e artificial, equilibram-se no início da última quadra (“A sua textura tem a perfeição da forma a/ nelar do anel”). Ao final do poema, a condição da umidade é tida como fundamental para a finalidade da forma do anel de pedra ao redor da árvore. A árvore só bebe da terra, portanto só se insere no ciclo natural quando a terra se “humedece ou embebe”. Ou seja: mesmo tendo a sua função, essa função depende de um ciclo maior, o da água, que, por sua vez, se insere num ciclo ainda maior, o da própria natureza.

A forma da árvore, em contraste com a forma do anel de pedra que a rodeia, se torna,

assim, em sua visualidade implantada pelos índices do poema, um modo paralelo de rerepresentar a forma de sua poesia, que se constrói a partir de um tensionamento entre cultura e natureza, entre visível e invisível, entre espontâneo e prefigurado. Dá a ver um debate sobre a forma mesma da poesia.

A partir da leitura desses três poemas, percebe-se como o trabalho poético com as imagens da natureza, mais especificamente imagens de árvores, na obra de Fiama Hasse Pais Brandão, representa mais que mera tópica ou temática. Se revelam enquanto elementos estruturantes de uma poesia altamente mental, que versa sobre a sua própria condição, fazer e trabalho. Contudo, mais que auxiliar os leitores a entender a grande e intrincada árvore que é a poesia de Fiama, com rebentos aqui e além, raízes que se revelam e se escondem, folhas e frutas que se desprendem das páginas; considerar a importância da natureza em sua poética permite inscrever seu texto em um movimento recente de valorização do vegetal e da natureza, a chamada “virada vegetal” do pensamento.

Evando Nascimento, crítico e teórico brasileiro, em seu *Opensamento vegetal – A literatura e as plantas*, demonstra como a literatura é uma forma privilegiada para repensarmos a relação entre a humanidade e a natureza, hoje pautada por um verticalismo extrativista que ameaça a sobrevivência não só da espécie humana, como de todas as outras com as quais coabitamos. Segundo o crítico, é preciso reverter estatutos ontológicos, científicos, filosóficos e mesmo literários, reencontrando nas plantas e nos vegetais um modo de vida harmônico, inteligente, sensível e capaz de servir de modelo para a organização social da própria humanidade.

Retomando conceitos de Emanuele Coccia e Stefano Mancuso, esta pesquisa agora buscará entender como essa “fitoliteratura” de Fiama também pode nos fazer repensar o conhecimento humano sobre a natureza. Mancuso, em seu *A planta do mundo*, nos apresenta uma questão importante sobre a comunicação científica. O italiano, ao falar sobre a questão do aquecimento global, defende que

A natureza intangível dos relatórios sobre o aquecimento global não transmite de modo efetivo a importância do problema [...] E não pensem que se possa culpar uma baixa cultura científica da população. Absolutamente. Parece que a aceitação do aquecimento global não tem correlação com o grau de letramento científico. Tem muito mais a ver com a incapacidade das pessoas de criar uma *imagem mental* do problema. É por isso que qualquer tentativa que permita visualizá-lo é válida (MANCUSO, 2021, p. 65, grifo nosso).

Nesse sentido, e a partir das discussões neste texto realizadas, podemos dizer que uma grande contribuição da poesia na contribuição de uma supervivência (conceito também de Evando Nascimento, “viver mais e melhor”) é justamente o exercício imagético que, mesmo que não verse sobre a natureza e sobre o aquecimento global, contribui para combater a hipertrofia imaginativa que acomete as populações. A poesia, assim, por se tratar de trabalho estrito com a linguagem, pode apresentar uma nova linguagem capaz de ensinar, capaz de estabelecer um conhecimento próprio, mas que dialoga com as ciências, a filosofia, a história, o mito...

Considerações finais

A partir de sua linguagem poética, consciente da sua condição, Fiama Hasse Pais Brandão apresenta ao mundo uma noção de conhecimento que pode, ela própria, realizar a “virada vegetal”, ou a “revolução das plantas”; dando a ver um mundo possível em que essa relação se harmoniza. Nesse sentido, contribui para que possamos, como as plantas, estarmos no mundo de forma inteira e total, em interações que privilegiam o mutualismo à competição, enfim, um mundo em que possamos tratar a realidade “por tu”, como almejado por seu título “Teoria da realidade, tratando-a por tu”, de *Cenas vivas*.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, G. G. *A educação pela árvore: percepção, concepção e apreensão da natureza na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africana) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.
- BARBOSA, G. G. Porcelana de osso e calcário revelando a tarde de Fiama. *Diadorim*, v. 20, n. 2, p. 119-133, 2018.
- BRANDÃO, F. H. P. *Obra Breve: Poesia Reunida*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- MANCUSO, S. A planta da cidade. In: MANCUSO, S. *A planta do mundo*. Trad: Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021, p. 43-72.
- MARTELO, R. M. De imagem em imagem. *Abril*, v. 5, n. 9, p. 15-26, 2012.
- NASCIMENTO, E. A “virada vegetal”. In: NASCIMENTO, E. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, p. 15-19.
- SILVEIRA, J. F. *Lápide & Versão: o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.