

O CISNE E SEU CANTO: LEITURA DOS POEMAS DE FIAMA POR ADÍLIA LOPES OU FIAMA NA LETRA DE ADÍLIA

Maria Lúcia Dal Farra

Universidade Federal de Sergipe

Avenida Marechal Rondon, S/n - Jardim Rosa Elze, São Cristóvão - SE, 49100-000, Brasil

(55) 79 2105-6600 | mldalfarra@gmail.com

Resumo: O Cisne, simbolicamente, torna-se então o espaço privilegiado onde o Poeta pode questionar e desmistificar a linguagem e suas hierarquizações.

Palavras-chave: O Cisne, poesia, linguagem.

Abstract: The Swan, symbolically, it then becomes the privileged space where the poet can question and demystify the language and its hierarchies.

Keywords: The Swan, poetry, language.

Num livro de 1997, o *Clube da poetisa morta*, Adília Lopes (1960-) estampa um poema que, não trazendo nenhum título, se identifica graças a uma dedicatória a Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007):

Para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu "Cisne"
(O cisne persegue a Fiama no quintal
a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida fora)¹

Começo por comentar este pequeno poema de onze versos, sugerindo que será preciso usar de certa cautela, uma vez que, ao atravessá-lo, pode-se pisar em terreno movediço. Até prova em contrário, suspeito que o singelo encadeamento sintático desta peça não passe de um ardil, de um trampolim para outras ilações.

O poema está montado em parataxe, em orações que não se subordinam umas às outras, que não se hierarquizam, o que acena com a promessa de um território bastante plano e descomplicado. Elas narram, com certa ingenuidade e em direto, uma aventura entre duas figuras: entre uma mulher e uma ave, entre Fiama e o cisne e, em última instância, entre uma poetisa e um topos literário². E tais personagens se

¹ LOPES, Adília – *Clube da Poetisa Morta. Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, com três gravuras originais de Paula Rego e posfácios de Elfriede Engelmayer e de Américo António Lindeza Diogo, p. 308. Desculpo-me pelo tom um tanto didático da conferência, que se deveu a uma excessiva cautela por clareza (e de uma grande vontade de comunicação) diante do suposto ecletismo de seus ouvintes. Tratava-se de abertura ao Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia” da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que ocorreu nos dias 13 e 14 de abril de 2015.

² Apóio-me no conceito do topos enquanto um “celeiro de provisões”, na esteira de Ernest Robert Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996, trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, p. 121. Wolfgang Kayser (“Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo”. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 51 – 79) define os topoi, na trilha de Curtius, como sendo os “‘clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão’ provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. (p. 70). Modesto Carone (“O mosaico literário de Curtius”. *Folha de S.Paulo*, 27/11/1994) esclarece que,

movimentam de um para o outro lado de dois campos semânticos, o de “quintal” e o de “poema”: ora são entes ativos, ora são entes passivos de uma perseguição que pode durar tanto quinze minutos quanto uma vida inteira. Mas esse contínuo encaicho recíproco finda por desembocar numa outra atividade - a de escrita, ou, para se chegar rapidamente ao foco, a de escrita de uma certa literatura, a que aqui está em causa: a literatura portuguesa contemporânea, como o assegura Adília.

Se se observam os 11 versos de que o poema se compõe, nota-se neles (e muito perceptivelmente) uma divisão interna: os 4 iniciais e os 4 derradeiros cumprem uma igual função narrativa e um semelhante desígnio, sendo um o reflexo do outro - diferentemente do que acontece com os 3 versos centrais, que pertencem a uma outra categoria lingüística. No primeiro segmento de 4 versos é o adverbial de lugar, e, no segundo, é o adverbial de tempo que alteram a mesma ação perpetrada por um e outro personagem, impedindo o formato paralelístico de tomar um rumo circular, já que essas entidades correm em raias distintas, em diferentes vias de significação. Como se vê, a estrutura desta peça não constitui nenhuma dificuldade, oferecendo-se simplória e rasamente ao leitor, sem percalços.

No entanto, se se compara o primeiro ao derradeiro segmento, percebe-se que o desenho que se esboça entre ambos é o de uma cruz, de um xis, de um quiasma. E isso porque o poema provoca, no último segmento, uma permuta dos papéis: aquele que era passivo numa precisa ação no princípio do poema, torna-se, ao final, o sujeito ativo da mesma e específica ação. Ambos, Fiama e cisne, correm, já agora, na mesma senda, e o paralelismo especular se dissolve absorvendo uma outra formação, a circular, que delineia um circuito que bem pode ser infernal. Se o encaicho de Fiama ao cisne no quintal cessa agora rapidamente (dura um quarto de hora), a perseguição dele a ela, no poema, se revela extremamente obsessiva, persistindo enquanto Fiama viver.

Esse cruzamento sintático assim harmônico expõe uma alternância rigorosa entre personagens e acidentes logístico-temporais, equilíbrio de equivalências que está na base da literatura portuguesa e a percorre. Refiro-me ao raciocínio lírico da poesia medieval, ao paralelismo, sobretudo àquele da cantiga d’ amigo, exposto, por exemplo, no *leixa-pren*, o qual, mais adensado, complexionado em requintes,

“contrariamente à versão romântica de poeta e poesia, que destaca no poema apenas o produto espontâneo de experiências elaboradas pelo temperamento individual, o exame dos “topoi” liga o artista literário objetivamente à tradição herdada.”

alimentaria o substrato conceptista da poesia barroca e, mais tarde, o da poesia experimental, notadamente quando esta se vale da combinatória como processo de composição. Basta que registremos, por ora, que é esse o procedimento sintático-oracional que diz respeito à porção narrativa do poema de Adília.

Porque não é isso o que se passa no coração do poema: nos seus três versos fulcrais, no seu núcleo, a efabulação se rompe abruptamente graças a uma mudança de registro vocal, abandonando o tom que predominava nos dois ditos segmentos especulares. Assim, à maneira de uma metalepse³, a peça salta, de uma narrativa na terceira pessoa do singular, para um discurso, para uma função anunciativa e comprovativa em primeira pessoa, alterando o diapasão poemático. Nesse ajuntamento central se manifesta uma consideração discursiva sobre as condições de produção e de existência da literatura portuguesa contemporânea, assertiva que Adília assume como sua (de resto, é o único momento em que ela se identifica), já que trata tal literatura como a “minha” contemporânea. Nestes 3 versos centrais ela conclui que “(de ódio de cisne e de ócio de Fiama/se faz a literatura portuguesa/minha contemporânea)”.

Os signos “ódio” e “ócio” (parecem à primeira vista) foram para aqui chamados apenas mercê das relações sonoras entre seus significantes, em detrimento de qualquer efetivo liame com o real. Adília, que demonstra ser uma extraordinária e perspicaz leitora, profunda entendedora da literatura não só em língua portuguesa, é conhecida como a musa do enviesamento, da vacuidade de sentidos, e por uma poética atraída pelos encantos da fruição, pelo jogo de palavras que tende a remeter-se a um impassível absurdo. Segundo Rosa Maria Martelo, Adília é uma “ironista”, e sua escrita, um *mélange* de cultura erudita e de cultura de massas, repleta de referências, uma “linguagem muito próxima dos registros orais pouco vigiados”, que usa, por vezes, um verso que “parece premeditadamente distraído num ritmo fácil” - mas cujo resultado destoia daquilo que aparentava ser ⁴. Aliás, são tais qualidades que lhe conferem a dimensão de uma poesia em estado bruto, ou melhor, de uma pré-poesia, de uma poesia propositadamente menor-de-idade que parece ainda não

³ GENETTE, Gérard - *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, PP. 65-273. A metalepse, tal como recuperada por Genette, compreende a passagem de um nível discursivo a um nível lingüístico, e vice-versa, “ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (p.343).

⁴ MARTELO, Rosa Maria - “Adília Lopes – ironista”. *Revista Scripta*, vol 8. n. 15. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2º. semestre 2004, p. 106. Cf. também MARTELO, Rosa Maria - “As armas desarmantes de Adília Lopes”. *Didaskalia*, vol. II. Porto: Universidade do Porto, 2010.

estar pronta, mas aguardando no forno, na incubadeira, o seu amadurecimento. A meu ver, creio que estamos diante de uma poesia que vai acertando enquanto erra.

Mas, pra já, o referido “ócio” de Fiama pode estar associado, via Adília, à noção filosófica de “scholé” em Aristóteles que, tanto na sua *Metafísica* quanto na sua *Política*, cogitara-a enquanto “lugar de ócio”⁵.

E ele a pensa da seguinte maneira: "O primeiro princípio de toda ação é o ócio. Ambos (ação e ócio) são necessários, mas o ócio é melhor do que a ocupação e é o fim em razão do qual esta existe" ⁶. E isso porque o ócio é o espaço onde decorre o tempo necessário e suficiente para o desenvolvimento da reflexão e do pensamento. O ócio é, portanto, um tempo produtivo, um tempo amigo do homem. É nele que se elaboram tanto a pergunta, o questionamento, quanto a sua possibilidade de resposta e de seu novo questionamento.

Por isso mesmo, “scholé”, uma vez assimilado pela cultura latina da Idade Média, torna-se raiz da palavra “escola” – lugar e tempo do ócio, onde se especula sobre a vida e sobre tudo o que existe, contrariamente ao espaço onde se praticam os negócios. Para o filósofo alemão Josef Pieper (1904-1997), é nesse espaço que se suspende a luta de classes, o político, e todo o interesse, seja coletivo ou particular, uma vez que é nele que se funda um lugar absolutamente livre, aproximado ao antigo significado do nome “scholé”, na sua acepção de “escola” e de “ócio”. Segundo Pieper, o lazer e o ócio inauguram a reflexão filosófica e estão, portanto, na base de toda a cultura⁷.

Aliás, o livro intitulado *O direito à preguiça*, publicado em 1880, inicialmente como panfleto na luta pela redução da jornada de trabalho para 8 horas, foi escrito por Paul Lafargue, médico socialista e genro de Marx. Nele se considera que o trabalho faz mal à saúde ⁸. Já se vê que, na Fiama de Adília, o ócio se aproxima do pensamento reflexivo e do sentido de escola, do lugar onde se dá a aprendizagem.

⁵ Zebba Dal Farra, na divulgação que faz do seu “Samba da Preguiça”, é que me chamou a atenção para tais acepções, quando registra que “ Em grego, ócio se diz 'scholé', de onde vem nossa palavra 'escola'. Para os antigos, só era possível dedicar-se à atividade do conhecimento se não se estivesse escravizado pela obrigação de trabalhar.’ Nós, no entanto, aparentemente nos esquecemos do valor do ócio e da preguiça nas atividades humanas, pois tudo o que fazemos é glorificar o trabalho e desprezar o descanso. Trabalhamos cada vez mais e respiramos cada vez menos.”

⁶ ARISTÓTELES – *Política*. Livro VIII, parte III.

⁷ PIEPER, Josef – “Defensa de La Filosofia”. Obras. Vol. 3. Escritos sobre El concepto de filosofía. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000,, pp. 107-108.

⁸ Devo tais informações a Iná Camargo Costa.

Bem. Quanto ao aspecto formal do poema de Adília, não há nele nenhum sinal de pontuação, salvo dois parênteses – e essa também é uma das especialidades de Adília, que pratica versos desabrigados de sinais gráficos, propiciando a anfibologia e os desvios de sentido. O primeiro dos parênteses toma o poema por inteiro e começa antes da palavra inicial e se encerra após a derradeira, deixando de fora apenas a dedicatória, que vem inscrita em itálico. O segundo parêntese, bem menor, encerra os 3 referidos versos mediais, o umbigo do poema, lugar onde ocorre a inopinada mudança de registro que venho de nomear.

Através do desenho desses dois parênteses (e um abarca o outro), dá-se conta, e já agora no âmbito puramente visual, do mesmo rigoroso equilíbrio que, antes, havia sido apontado como apanágio da estrutura sintática. O parêntese menor se exhibe como o eixo da peça, e a imagem que se tem do poema inteiro é a de que ele está prenhe desse centro, uma vez que os dois segmentos que o rodeiam (o anterior e o posterior) funcionam como uma espécie de *cadre*, de moldura desse miolo. Ressaltados assim, um dentro do outro, os parênteses revelam a estrutura de mise *en abyme* do poema, a sua arquitetura abismal. E torna-se possível divisar então a existência de um macrocosmos que contém um microcosmos – flagrante a indiciar que a função básica desta peça é a metalingüística.

Ora, tal função não é nem um pouco surpreendente, uma vez que está-se lendo um poema de Adília Lopes sobre um poema de Fiama Hasse Pais Brandão, e que tal índole já vem esclarecida na própria dedicatória. Desde a tomada do poema como objeto de leitura, sabe-se estar sob a jurisdição do intertexto. Todavia, só agora se constata, diante da edificação visual, que este poema exhibe tal prerrogativa que, aliás, se desdobra, e que busca transcender a poética de Fiama e a de Adília. Porque, a partir de uma mera narração de caráter individual (as circunvoluções entre Fiama e o cisne), o leitor é de repente lançado a uma suposição mais abrangente que absorve a informação particular como atributo de um acontecimento (digamos) “universal”: a literatura portuguesa contemporânea. A conjectura se oferece, então, como evidência, como a súmula que toma o particular como geral, conferindo ao fato o grau de tipicidade. É como se essa peripécia específica elucidasse agora uma ocorrência de ordem genérica, e o poema de Adília buscasse comprovar essa exemplaridade transmutando-se numa espécie de silogismo (embora um tanto manco, é verdade).

De maneira que é possível especular que suas premissas estejam enunciadas nos dois segmentos, enquanto sua síntese (a chave de ouro) se localize, não no encerramento

do poema como ocorre no soneto clássico (e já agora descerramos aqui mais uma filiação literária da poetisa), mas no seu centro nervoso. Atento que é muito próprio de Adília o procedimento de desmanche das formas tradicionais, assim como essa falsa aparência de simplicidade. Sua poesia se prima por se erigir como uma demolição, como um abatedor de valores que nunca se assume como tal, uma vez que se reveste de uma ingenuidade infantil muito descomplicada, como se ainda não tivesse ultrapassado o estágio de berçário poético-sintático-semântico e a sua emissão ficasse suspensa, pairando acima de quaisquer juízos.

Diante deste cenário, não é difícil supor que o silogismo pode bem ser um implícito sofisma que, portanto, parece se compor assim:

- da perseguição (do ódio) e da fuga (do ócio) é que se faz 1) a poesia de Fiama, 2) supostamente, a poesia de Adília, e, 3) conseqüentemente, a literatura portuguesa contemporânea.

Mas esse raciocínio assim tão capenga (ainda que mal pergunte) significa o quê?!

Pra já, esse sombreamento do poema e esse teor esbatido da sua significação destoam por inteiro da aparência rigorosa e equilibrada que ele ostenta. O poema de Adília, por mais que exercite a perspectiva, a equivalência formal, os paralelismos, a estrutura metalingüística, a armadura lógica do soneto, acaba resultando nessa paisagem meio coxa, desalinhada, onde os personagens, as ações, os raciocínios, as especulações - muito embora apresentem forte relacionamento interno (reunindo-se de fato em torno de um ímã, de um magnetismo) - não encontram um centro de gravidade onde se sustentem. Parecem habitar o poema de Adília o espectro de códigos outros, a fantasmagoria irrevelada de uma legislação estranha que vigora suspensa sobre o que se lê e que parece impedir uma decodificação viável.

Se Bachelard pudesse avaliar o cisne de Adília, diria de imediato que ele não passa de um complexo de cultura. Tal como se mostra aí, falta-lhe a água (seu suporte e aporte de imagens), falta-lhe o entorno da natureza, o que lhe retira o frescor das penas e do vôo, e o seu valor de ultrapassagem para outro domínio. O cisne de Adília comparece aqui desirmanado de sua origem hídrica. Ele não é sequer um ideal de brancura e de graça, e nem lembra aquele pescoço em gladiolo, por exemplo, de um dos cisnes de Mallarmé. O cisne de Adília não carrega a imanência do imaginário da água, e ainda menos a plumagem do mito solar ou lunar que com ele voa e percorre os espaços do devaneio, marcando a passagem do tempo, o dia e a noite.

O cisne de Adília é apenas uma baixa ave, uma ave de reles estirpe, rasteira, sem lago, sem jardins – é um ser confinado, prosaico, encerrado num... quintal. O cisne de Adília é um cisne doméstico que não passa de uma galinha corrida pela cozinheira apressada em lhe torcer o pescoço e depená-la para a panela do almoço. O cisne de Adília é o que frequenta os *Carmina Burana*, o que se exilou do lago e da felicidade, voando diretamente para o espeto do churrasco, negro e funerário. É ele o cisne ao qual o devaneio tuberculoso de Álvares de Azevedo dá asas na auto-ironia com que o romântico brasileiro se vê poeta: o cisne de Adília não passa de um marreco que morre nas mãos da cozinheira, piando de agonia. O cisne de Adília é, definitivamente, o cisne de La Fontaine, que diz o seu último canto sob o facão do cozinheiro.

Mas ao cisne do quintal de Adília responde o cisne do poema de Fiama, e só aqui o reflexo que emana da natureza poética e líquida desta mítica ave transparece – claro que para o meu gáudio bachelardiano! Diante do cisne doméstico de Adília levanta vôo o seu reflexo na água, o cisne outro, a imagem do cisne da poesia, o seu duplo, implicitado formalmente através da própria estrutura especular do poema. No espelho do sol, a imagem da lua; no espelho do masculino, o feminino; e o cisne de Adília, como todas as imagens em ação no inconsciente, é já então um hermafrodita, um andrógino, como o quer Bachelard⁹. O cisne do quintal encontra o seu sucedâneo no cisne do poema – e é este que vai perseguir para sempre Fiama. Temos então que o cisne de Fiama é aquele oferecido por Afrodite/Zeus, aquele que puxa o carro de Apolo, cujo domínio é toda a claridade. Esse é o pássaro imaculado, cuja brancura executa a viva epifania da luz¹⁰.

Creio que as premissas de Adília se deixam conhecer melhor agora. Se se quiser, há nelas uma espécie de contradição entre “domesticidade” e “arte”, entre modo baixo e alto, entre tempo relativo (um quarto de hora) e tempo absoluto (vida afora), entre “ódio” e “ócio”. Se então se trazer para aqui o concurso da dedicatória, cogito que já agora poder-se-á apalpar em efetivo esta última dicotomia.

⁹ BACHELARD, Gaston - *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942

¹⁰ Na alquimia, o cisne ganha o valor do arquétipo do andrógino: “Seu assobio é nomeado o canto do cisne (o signo cantante), porque o mercúrio, destinado à morte e à decomposição, vai transmitir sua alma ao corpo interno saído do metal imperfeito, inerte e dissolvido”. Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seguers, 1973, vol 2, p. 167.

Também confira-se o exposto em: BRANDÃO, Junito - *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991, 2 vols, e em PAUWELS, Louis (dir.) - *Dictionnaire des sociétés secrètes en Occident*. Paris: Petits-Fils de Leonard Danel, s/d.

Fiama não gosta de cisnes, mas isso não a impede de escrever o poema “Cisne”. O não-gostar pode estar perto, na poética enviesada de Adília, de odiar, e é possível supor então que o “ódio” nasça da experiência pessoal, peripatética e doméstica de Fiama diante desse cisne prosaico de quintal que não se deixa aprisionar, e que, aliás, lhe dá trabalho durante pelo menos um quarto de hora. Todavia, essa não é uma experiência desprezível, visto que ela vai permitir, no “ócio” de Fiama e durante toda a sua vida, que a poetisa escreva sobre o cisne. Ao fim e ao cabo, saltando da experiência pessoal para a geral, como se lê na síntese, tanto Fiama está apta, por último, a se transmutar no Poeta Português Contemporâneo, quanto o cisne a se transformar na Tópica da Literatura Portuguesa Contemporânea.

Quero fazer notar que deixei, de propósito, de tangenciar um indicativo poderoso do poema de Adília. O cisne do quintal maltrata tanto Fiama ao persegui-la, que só pode ter sido ele a ferir-lhe a “mão direita”, fato que, como ali se esclarece, a impedia de “escrever” no início do entrecho:

“(O cisne persegue a Fiama no quintal/ a Fiama persegue o cisne no poema/ sarada a mão direita da poetisa/ a poetisa pode escrever sobre o cisne”.

Este pequeno detalhe, que pode passar despercebido, faz menção a um desses códigos que, a meu ver, sobrevoam como uma sombra (ou como uma luz?) estes versos. E eles remetem a uma luta ancestral, travada entre Zeus e Leda - mas não só; porque trata-se ao mesmo tempo do litígio encetado entre o escritor e a palavra.

Segundo o exaustivo ensaio de José Maria Marcos Pérez (em *La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones*), na mitologia grega e também na romana, nas suas múltiplas versões, Zeus toma a forma de cisne para apossar-se de Leda (mulher de Tíndaro, rei da Lacônia), e ela, para dele se evadir, se transforma em gansa - avatar feminino do cisne¹¹. Mas é na forma de mulher que ele a possui, pelo

¹¹ Leda, cuja etimologia é “mulher”, não aparece na *Ilíada*, e apenas é citada uma única vez, e de passagem, na *Odisséia*, segundo pesquisa de José Maria Marcos Pérez em *La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones*. Em *Catálogo das mulheres*, Hesíodo também a ela se refere, mas abreviadamente. Píndaro a cita apenas como a mãe dos filhos Castor e Polideuses, dos Dioscuros. Em *Agamenon* de Ésquilo, ela é citada como a guardiã da casa de Clitemnestra. Helena, através de Eurípides, dá a versão do seu nascimento incluindo Zeus como o cisne que foge da águia, base da lenda que dominará no futuro, e que também está presente no *Orestes* do mesmo dramaturgo. *Biblioteca*, de Isócrates, é o texto mais completo sobre o assunto, ao mesmo tempo que introduz Nêmesis como a outra mulher no coito de Zeus com Leda. Nas fontes latinas, Virgílio, Horácio, Ovídio apenas citam Leda. Curioso que nas artes plásticas da Antiguidade (cerâmica e terracota, murais, sarcófagos, objetos de prata e ouro), seja Leda a tentar subjugar com a mão esquerda o cisne que, sempre neste caso, é menor que ela. Em outros, há a presença de Eros na cópula, quando não de toda a família e dos ovos que se gerariam por meio desse ato, sendo que não se trata mais de estupro, mas de

menos é o que a iconografia e as artes pictoriais especulam com intenso e por vezes eloquente erotismo, desde Leonardo da Vinci e Michelangelo, passando por Buonarroti, Tintoretto, Veronese, Correggio, Rubens, Delacroix, Picot, Boucher, Moreau, Matisse e Dali, na sua “Leda atômica”, para citar apenas alguns. O mesmo se passa na escultura em mármore, em gesso, em bronze, com Cellini, Thierry o Jovem, Thorwaldsen, Shoenerweck, Hildebrand, Desbois, Bourdelle, etc.

A partir de Eurípides, uma das versões do mito vai assegurar que, desse abuso divino, nascerão dois ovos postos por Leda. Num, vêm ao mundo os imortais Pólux e Helena; e, noutra, os mortais Castor e Clitemnestra. Homero dará conta do destino de Helena e de Clitemnestra, da mesma forma que Ésquilo, Heródoto, Eurípides, Virgílio e inumeráveis e notáveis autores. Ambas as irmãs possuem, como a mãe (cujo fim é o suicídio), o perfil dotado para fecundas tragédias e ambas figurarão envolvidas nos intrincados e sanguinários episódios da Guerra de Tróia. Como se sabe, Helena, criada como filha dos reis de Esparta, casada com Menelau, é raptada por Páris, príncipe de Tróia. O exército espartano que avançará sobre Tróia em resposta à afronta vai ser comandado pelo cunhado de Helena, irmão de Menelau e também marido de sua irmã Clitemnestra, Agamenon, que é rei de Micenas, e que, por sua vez, é responsável pela morte do marido de sua presente esposa e de seus dois filhos, e que vai ser, ao regressar vitorioso de Tróia, assassinado por Egisto, seu inimigo fidalgal de longa data, mas agora agindo industriado por Clitemnestra, então a sua amante¹².

Na literatura, é dentro do tema do assédio, da violação, que a cena entre Leda e o Cisne ocorre em verso desde Ronsard, Spenser, Góngora, Goethe, Leconte de Lisle, Rilke, Éluard, Ruben Darío; e em prosa em Gourmont, Gabriel D’Annunzio, Hoffmannsthal, Giraudoux, para citar alguns. Na tradição literária anglo-saxônica, as peripécias que envolvem a cena de Leda e o Cisne são tratadas pateticamente por Yeats num erotismo perverso em que a desproporção dos amantes sobressalta¹³. O

uma relação erótica aceita de bom grado por Leda. Na maioria dessas cenas, Leda se encontra nua ou em vias de se tornar nua.

¹² BRANDÃO, Junito – *Dicionário Mítico-Etimológico*. Opus. Cit, vol. 2, pp. 499-505.

¹³ Também nesse sentido se desenvolve o poema de Frank O’Hara, que se apropria do mito de Leda para implicitar o poder do cinema sobre o seu expectador. Cito o texto que a gentileza de Rosa Maria Martelo me fez conhecer: “An Image of Leda”.

The cinema is cruel/like a miracle. We/sit in the darkened/room asking nothing/of the empty white/space but that it/remain pure. And/suddenly despite us/it blackens. Not by/the hand that holds/the pen. There is/no message. We our-/selves appear naked/on the river bank/spread-eagled while/the machine wings/nearer. We scream/chatter prance and/wash our hair! Is/it our prayer

portentoso cisne que é Zeus, essa “glória emplumada”, assedia e submete a frágil Leda que, “capturada pelo bruto sangue aéreo” e cativa dessa “urgência branca”, não pode opor os seus “dedos incertos” ao impulso do “emplumado resplendor”. Ao ser consumado o estupro, o próprio tremor causado pelo cisne nos quadris da franzina Leda engendra, em igual furor, a catástrofe da “muralha destruída”, do “teto”, da “torre em chamas” e de “Agamenon morto”, episódios funestos que envolverão os rebentos deste ato ultrajante - Helena e Clitemnestra ¹⁴. De maneira que o assalto do deus à vítima indefesa que é Leda se conjuga, no soneto de Yeats, às suas consequências histórico-políticas, igualmente brutais¹⁵. E o soneto se pergunta:

*Being so caught up
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with this power
Before the indifferent beak could let her drop?*¹⁶

(Sendo assim pega e tão dominada pelo sangue bruto do ar, teria Leda recebido dele, junto com o poder, o conhecimento, antes que o bico indiferente a deixasse cair?)

Explicitando a impactante cena descrita por Yeats, o quadro de Paul Cézanne exhibe, na sua contemporaneidade, o prepotente bico serrado do Cisne detendo, de modo entre envolvente e agressivo, a mão direita de Leda, ferindo-a – o que me leva de volta à Adília, permitindo-me supor que de forma semelhante teve Fiamma magoada a mão, o que a impedia de escrever.

Blanchot nos ensina que, de fato, a mão que escreve é a “mão doente”, a mão obsessiva, a que nunca deixa o lápis, porque o que ela segura pertence à sombra, e o escritor é essa sombra. Assim, o domínio do escritor será apenas o de manter-se em contato com esse momento indeciso da fascinação com que a palavra, sendo inapreensível, lhe acena, apenas para provar não poder ser dominada. Momento em

or/wish that this/occur? Oh what is/this light that/holds us fast? Our/limbs quicken even/to disgrace under/this white eye as/if there were real/pleasure in loving/a shadow and caress-/ing a disguise!”
O’HARA, Frank – *The collected poems*. Los Angeles, Berkeley, Londres: Donald Allen Ed./University of California Press, 1995.

¹⁴ Valho-me aqui de três distintas versões para o português de “Leda e o Cisne”, de W.B. Yeats: de Mário Faustino, de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de Alcir Pécora/Paulo Franchetti.

¹⁵ PÉCORA, Alcir e FRANCHETTI, Paulo – “Metáforas assombradas”. *Germina, Revista de Literatura & Arte*. 2005.

¹⁶ Eis todo o poema: “*Leda and the Swan*// A sudden blow: the great wings beating still/Above the staggering girl, her thighs caressed/By the dark webs, her nape caught in his bill,/He hold her helpless breast upon his breasts.//How can those terrified vague fingers push/The feathered glory from her loosening thighs?/And how can body, laid in that white rush,/But feel the strange heart beating where it lies?//A shudder in the loins engender there/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead. Being so caught up,//So mastered by the brute blood of the air,/Did she put on his knowledge with this power/Before the indifferent beak could let her drop?”

que a atração pelo Cisne, por essa epifania de luz, não pode ser reprimida ainda que ela nos assalte e ainda que não se deixe inteiramente fruir.

Blanchot acena-nos com a hipótese de que “escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura. Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir.”¹⁷ Arremato as palavras de Blanchot lembrando que, para Jung, o canto do cisne é a manifestação mítica do isomorfismo etimológico da luz e da palavra¹⁸.

Outra sombra que paira sobre o poema de Adília é a de Baudelaire, que já começa a se delinear pela simples menção ao cisne. Em *Fleurs du mal*, há dois poemas sob esse título, referência fundamental para a introdução e transformação dessa tópica na modernidade. Mas a imagem do poeta francês se insinua também quando se busca precisar melhor a palavra “ócio”, cuja acepção de “inação”, de clivagem entre o poeta e o mundo, muito se aproxima do “spleen” do autor de *Les fleurs du mal*.

O “spleen” tem, aliás, na literatura portuguesa, uma tradição bastante notável, que vem desde a poesia romântica e decadentista, e que, atravessando Nobre, Osório de Castro, José Duro, Florbela Espanca, já alcançara até mesmo Eça, encontrando em Pessoa, notadamente no Álvaro de Campos, em algum ortônimo e no Bernardo Soares d’ *O Livro do Desassossego*, o seu herdeiro modernista.

Todavia, o “spleen” baudelaireano está associado (e “Le Cygne” bem o ilustra) ao movimento de produção do novo e à melancolia irreparável resultante da evidência de que o moderno nasce já sob o signo da sua própria transitoriedade e decadência. E é isso que impele o poeta a um espaço de marginalidade, constringendo-o a experimentar a sensação de estar fora de lugar, a reconhecer-se exilado. E creio que é nesta acepção que o “ócio” melhor se esclarece quando associado à Fíama. Porque, como sugere Starobinski, Baudelaire localiza o seu tema na força destrutiva da modernidade, ao mesmo tempo em que protesta contra ela invocando o soterrado e o

¹⁷ BLANCHOT, Maurice – “A solidão essencial”. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, trad. Álvaro Cabral, p. 43.

¹⁸ JUNG, Carl G. – *Métamorphoses et symboles de la libido*. Cit. por G. Durand in CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles*. Opus Cit, vol. 2, pp.163-164.

destruído, o que ali não mais está, mas que pode ser ao menos vislumbrado no paralelo com a Antiguidade, no gesto de transformar a realidade em alegoria¹⁹.

Em Fiana, esse protesto implica na sua nomeação, que a cada vez se investe de um desejo de desantrancar as raízes literárias, históricas e artísticas do objeto apreendido, como se os versos só pudessem caminhar e abrir sua existência enquanto feixes simultâneos de bens e formas culturais subjacentes a cada motivo que os compõe. Luís Miguel Queirós refere nela uma linguagem que se esforça por “*representar* a coincidência absoluta de um olhar idealmente objectivo (...) e de um olhar que (...) fosse também uma espécie de mediador de todas as subjectividades que alimentaram a sua, incluindo essa sucessão de subjectividades a que chamamos História da Literatura”.²⁰ Talvez por assim ler Fiana, é que Jorge Fernandes da Silveira encare a sua poesia como sendo “*megalômana*”, visto que “a sabedoria reside na percepção de que entre os sons da cultura (..) e os da natureza (...) há-de estar sempre o trabalho dos poetas, impulsionado por encontrar correspondência entre as formas (...) que fazem as coisas conhecíveis e reconhecíveis”. E é na acepção “renascentista” do termo, que Jorge a considera “a mais universal dos poetas portugueses contemporâneos”²¹. Eduardo Lourenço, no prefácio à *Obra breve*, parece estar em concordância com essa assertiva, uma vez que registra Fiana ter atravessado e vivido, “como poucos ou nenhum dos nossos autores modernos, todos os mares, lagos, ribeiros não só da nossa memória poética, desde os cancioneiros a Gil Vicente, Camões, como todas as referências míticas da Modernidade.”²²

Em Baudelaire, “Le Cygne” esboça o movimento de recuperação dos destroços da Paris antiga no flagrante daquela cidade que se perde no trânsito para a nova em que está prestes a se tornar, e que, como a antiga, logo se encontrará (aliás, como tudo o que é moderno) precocemente mergulhada na caducidade. Como diz Walter

¹⁹ STAROBINSKI, Jean - “Les figures penchées: Le Cygne”. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

²⁰ Luís Miguel Queirós, num artigo intitulado “A arte de ver”, em *Público* (Lisboa, 20/01/2007), expressa desta maneira o que ocorre na escrita de Fiana: “Imagine-se que, ao olhar-se para uma casa em ruínas, se vê a casa, literalmente, com o olhar detalhado e neutro de uma objectiva fotográfica, mas que ao mesmo tempo se vê a casa como ela foi em várias épocas, e as pessoas que nela viveram, e as heras que a recobriram, e se vê, no espírito, muitas outras casas que conhecemos, e as casas de que falaram, ao longo dos séculos, os muitos poetas que falaram de casas, quer de casas concretas, quer da Casa abstracta, e que nos vemos a nós próprios vendo a casa cujas ruínas estão à nossa frente, e nos vemos escrevendo um poema que tome tudo isto em consideração.”

²¹ SILVEIRA, Jorge Fernandes da - “[Recensão crítica a *Cantos do Canto*, de Fiana Hasse Pais Brandão; *Epístolas e Memorandos*, de Fiana Hasse Pais Brandão]” *Revista Colóquio/Letras*. n.º 147/148, Jan. 1998, p. 335-336.

²² LOURENÇO, Eduardo - “Fiana ou o inelutável”. *Obra breve*, Opus Cit, pp. 9-10.

Benjamin, sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio²³.

Daí que o Cisne, emblemática do poeta e da força sagrada da tradição lírica, se encontre rebaixado nesta Paris em reconstrução sob os auspícios do projeto de reurbanização de Hausmann, o “artista demolidor”. A ave, vislumbrada por Baudelaire no trajeto entre o Nouveau Carrousel e o Louvre, a ave trôpega e suja, fugida da gaiola de uma “ménagerie”, o cisne que mal pode caminhar na barafunda e na bagaceira do refugio de construções, tapumes, ruínas, pedras, ásperas lajes, e que arrasta sua plumagem em busca do regato seco, banhando-a nervosamente na poeira como se fosse a água que não há – é a imagem mais expressiva do poeta da modernidade: a do desajustado, do exilado saudoso do seu torrão natal; tal como Andrômaca viúva, tal como a negra magra e tísica que devaneia com a sua África; tal como todos os que perderam aquilo que não se encontra jamais, os esquecidos numa ilha, os cativos, os vencidos e tantos outros ainda, como bem rumina Baudelaire nesses dois visados poemas. E não é gratuito que ele os tenha dedicado a Victor Hugo, na altura exilado da França. Diante dos desmanches, dos destroços da Paris agora desconhecida, Baudelaire deplora:

*Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve.* ²⁴

Quanto ao referido poema “Cisnes” de Fiana, publicado em 1967, em *Barcas Novas* (uma de suas primeiras obras líricas), ele se levanta por meio do diálogo com o Gil Vicente da *Farsa chamada Auto das Fadas*. Tal como em Adília, Fiana trilha a mesma senda do intertexto, de diálogo com a tradição literária, num movimento em que a obra artística joga com as outras que a antecederam, emulando-se e reanimando o universo literário.

CISNE

Esta ave segue um extremo
que canta contra a razão
quando mata o coração.

Gil Vicente, *Farsa chamada auto das fadas*.

²³ BENJAMIN, Walter – “Sur quelques thèmes baudelairiens”. *Poésie et révolution*. Paris: Denoel, 1971, trad. Maurice de Gandillac, pp. 225-275.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles – “Le Cygne”. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, Ed. bilíngüe, trad., intr. e notas de Ivan Junqueira, p. 328.

*No extremo do coração
cantar
não tem razão*

*Quando acaba o coração
não tem canto
razão*

*Quando o canto ao cantar
mata
o coração*

*é porque vai contra o canto
a razão
do coração²⁵*

Este é o primeiro dos quatro poemas dirigidos ao cisne, que comparecem ao longo da obra poética de Fiamma. Ele se compõe de 4 estrofes de 3 versos cada, e se exercita ludicamente com os vocábulos de Gil Vicente, sua epígrafe e seu mote, para formar uma nova constelação poética, banhando-os em luz própria.

Na linha da combinatória, Fiamma dispõe de maneira diversa esses vocábulos originais a fim de que eles ganhem uma outra e inaugural camada de sentido, dada, por exemplo, já de cara, pela própria disposição espacial das palavras tomadas de empréstimo e pela exposta ausência de pontuação. Além disso, Fiamma conclui de maneira diversa de Gil Vicente. O dramaturgo acusa a ave de ser irracional, pois que ao morrer ela canta. Fiamma pondera que quando se está morrendo não é racional continuar cantando (tal como o especula o dramaturgo), mas por outra razão: porque o canto perde a razão de ser, visto que perde o motivo que o rege - a vida. E se, de outra forma, o cantar pode matar de júbilo alguém é porque o canto e o coração têm ambos razões contrárias, índoles diversas.

Vê-se que o princípio de variação, de combinatória, a partir do mote de Gil Vicente, é semelhante às diferentes flexões que o poema de Adília desenha, efetuando as

²⁵ BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais – *Obra breve. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, maio de 2006, pref. Eduardo Lourenço, p. 45. Sempre que citar Fiamma remeto-me a esta edição e anexo a seguir à citação o número da página em pauta.

perseguições do cisne e de Fiama. Essa é a forma que Adília encontrou, provavelmente, para permanecer colada à obra em que pretendeu parasitar no seu poema. Mas repare-se que, enquanto em Fiama é o motivo do canto do cisne o que impera, em Adília, o motivo do canto se encontra em latência, silencioso.

Não preciso lembrar que a crença acerca do canto do cisne, surgida na Grécia antiga, mais ou menos por volta do século III A.C., difunde que o cisne canta uma única vez: apenas para despedir-se da vida. Camões, que recebe tal motivo de Boscán ou de Garcilaso, via Petrarca (como cogita Aníbal Pinto de Castro revendo a tese de Faria e Souza) é considerado o introdutor oficial desta tópica em Portugal, muito embora vejamos aqui em Fiama que Gil Vicente a pratica antes. Na mesma linhagem de Camões, também Sá de Miranda e Diogo Bernardes (ao longo do Quinhentismo), seguem a trilha castelhana desta tópica que Boscán e Garcilaso haviam recebido de Itália, através de Petrarca e Sannazaro²⁶. Vale a pena lembrar o soneto XLIII de Camões, que diz:

*O cisne quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inabitada.*

*Deseja ter a vida prolongada,
chorando do viver a despedida;
com grande saúde da partida,
celebra o triste fim desta jornada.*

*Assi, Senhora minha, quando via
o triste fim que davam meus amores,
estando posto já no extremo fio,*

*com mais suave canto e harmonia
descantei pelos vossos disfavores
la vuestra falsa fe y el amor mío.*

Para despedir-se da Senhora infiel, o soneto tenta adiar, como o cisne, a morte desse amor, cantando ao menos os desfavores da amada.

²⁶ CASTRO, Aníbal Pinto de – “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo”. *Península. Revista de Estudos Ibéricos* n. ¼ 1. Coimbra, 2004, PP. 65-95.

Essa idéia de prolongar a vida cantando, de cantar para não morrer²⁷, é já uma outra variação dentro da tópica que estamos abordando, e que se junta à tal irracionalidade do canto extremo em Gil Vicente e à do canto que pode matar de júbilo - ambas latentes no dito poema de Fiama.

Ora, esta última variação é uma das visadas por Bachelard em *L'eau et les rêves*. Nesse ensaio brilhante, ele sublinha que o canto do cisne antes da morte pode ser interpretado como as eloquentes juras do amante antes do momento supremo que é a morte amorosa. Esse canto é o desejo exaltado que vai encontrar o seu apaziguamento. E Bachelard conclui: não há senão um desejo que canta ao morrer, que morre cantando de júbilo, e esse é o desejo sexual. O canto do cisne é, portanto, o desejo sexual em seu ponto culminante.

Segundo ele, essa interpretação é, aliás, a única que pode dar conta de todas as ressonâncias inconscientes e poéticas de uma bela página do *Nascimento da Tragédia*. E ele cita Nietzsche: o mito trágico “empurra o mundo fenomenal até o limite em que ele se nega a si mesmo e procura penetrar no seio da verdadeira e única realidade, onde, semelhante à Isolda, ele parece entoar esse metafísico canto do cisne: ‘Na vaga ondulante/do mar de delícias,/no fragor sonoro/de ondas perfumadas,/na inquieta unidade/da palpitação universal/abismar-se – perder-se/em plena inconsciência – suprema volúpia!’”²⁸.

Mas voe agora com os cisnes de Fiama e aporte na sua próxima vertente, quando a tópica do canto se metamorfoseia de novo. Aqui, o cisne deixa de ser vítima do seu canto, e o topos passa a indicar essa ave como o guia dentro da escuridão do desconhecido, da morte, e, desta forma, como o arauto do fim alheio, aliás, da maneira como é tratado por Rilke e por Cecília Meireles.

Em Rilke, o cisne é aquele que abre passagem por entre coisas que ainda não foram criadas, dentre elas a morte; o cisne encarna o sacrifício de avançar “pelos feixes do irrealizado”, ele é uma espécie de condutor na intronização para o nada²⁹. Em Cecília,

²⁷ Com muito espanto e emoção reparo, só agora, que aprendi do meu pai uma lição que decorre dessa tradição: “que a música me dá forças se a vida falta”, e foi por isso que ele cantou tanto na noite em que morreu. No poema “Lição de música” de *Livro de auras* (São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 119) registrei, sem o perceber, a minha filiação a essa tópica - como (entre impactada e extática) constato neste momento, levando já agora em consideração o inconsciente coletivo de Jung. Afinal, que razão me levou a perseguir tal topos neste estudo?

²⁸ BACHELARD, Gaston - *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Opus Cit.* pp. 53-54.

²⁹ Leia-se “O Cisne”, de Rilke, na tradução de Augusto de Campos (*Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 205)

Este cansaço de passar como que atado/a coisas que ainda não foram feitas,/parece o caminho incriado do cisne./E o morrer, esse desaparegar-se/do fundo em que diariamente estamos,/seu tímido abandonar-

a morte é aquela hora em que os cisnes cantam, tal como reza o título do seu poema de 1923, do volume de *Nunca Mais e Poema dos Poemas* ³⁰.

Fiama possui, nessa mesma tessitura, duas peças tocantes. A primeira, intitulada “Cisne, no lago do meu jardim”, foi publicada em *Os Louvores* (sem data na sua *Obra breve*) e traz uma pequena notação final esclarecedora sobre as condições de sua elaboração : “Na morte da minha mãe, Carcavelos”. Eis o poema:

CISNE NO LAGO DO MEU JARDIM

*Desde a idade clássica o poeta
crê que o cisne ao morrer canta.
Mas não cantou. Louco, desceu
da superfície alta das águas
na noite sem clarões, compacta.
Sentiu apenas que entre os vivos,
que adormeciam, a morte vinha
e a moribunda o ouvia.*

*E os poetas releram de manhã,
nos poemas clássicos, que um cisne
imaginara a dor eterna
da eterna morte humana.*

Na morte da minha mãe, Carcavelos (p. 667)

Estes versos metalinguísticos, que por certo agradariam a Bachelard, conservam, de modo diverso da peça de Adília, a fecunda imagem do cisne rodeada por sua *entourage* singular: a água e o jardim. E dialogam explicitamente com outros poemas clássicos (e acabamos de referi-los e à vertente castelhana desse mito) contestando-os. Porque a experiência de Fiama comprova que o cisne (pelo menos este “louco”

se às águas//que mansamente o acolhem e por serem/felizes e já passadas, onda a onda,/sob seu corpo se retraem;//então, firme e tranquilo,/com realza e crescente segurança,/abandona-se o cisne ao deslizar.

³⁰ Eis o citado poema de Cecília Meireles, “A hora em que os cisnes cantam”, de *Nunca mais e Poema dos Poemas*, 1923:

Nem palavras de adeus, nem gestos de abandono./Nenhuma explicação. Silêncio. Morte. Ausência./ O ópio do luar banhando os meus olhos de sono.../Benevolência. Inconsequência. Inexistência.//Paz dos que não têm fé, nem carinho, nem dono.../Tudo perdão divino e a divina clemência!/Oiro que cai dos céus pelos frios do outono.../Esmola que faz bem... - nem gestos, nem violência...//Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas/Abstrações. Vãos temores de saber. Lento, lento/Volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...//Todas as negações. Todas as negativas./Ódio? Amor? Lê? Tu? Sim. Não? Riso? Lamento?/ - Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais, Nunca mais...

cisne) não cantou anunciando a morte: ele tão-somente desceu da noite para o lago do seu jardim, e apenas uma única pessoa o ouviu: a moribunda.

A negação do mito através desse acontecimento inusitado (o silêncio/canto do cisne) que desdiz a tópica, provoca o florescimento de outra hermenêutica sobre os mesmos textos que serviram de fundamento à exegese anterior. Assim, lendo hoje esses versos, conclui o poema, os poetas contemporâneos haverão de concluir que o cisne não conhece a eternidade da dor da morte humana - ele apenas a “imagina”. Fiana leitora, mercê da sua experiência pessoal (de que a nota final desses versos dá conta), pode descerrar essa dor agora em toda a sua plenitude. Assim, o verdadeiro objeto (que é a morte da sua mãe) se desloca e se afunda no lago do poema. Sobre ele Fiana se cala, quem sabe para tentar escamotear aquilo que o cisne apenas “imagina” e não realiza: a eterna dor dessa perda.

Num outro momento, agora de 1996, numa peça intitulada “Epístola para um cisne”, e que está no volume *Epístolas e memorandos*, a poetisa retorna à mesma temática, visando à igual variação do canto do cisne. Em registro mais ajustado e hermético, numa peça de uma única estrofe muito elaborada e cerrada de 17 versos (cada um com 14 sílabas métricas), Fiana agora se dirige em direto ao Cisne, tuteando-o. E o poema diz assim:

EPÍSTOLA PARA UM CISNE

*Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde
quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
ou quando do teu porte há a sombra negra igual
a tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.
Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.
Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios
que sopram as primeiras e últimas palavras, ou
o hálito que sai sem voz da dor mais desolada.
Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens
do ar e das cores várias viste em que tu vogas branco.
É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
Se não sabes que só o teu outro cisne se perde.*

*Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, a muda, falsa ave cantou.(p. 593)*

A ave é aqui um vocativo de uma oração que, afinal, é formulada, quase no encerrar do poema, com o fito de coroar uma comprovação: a da ignorância completa da ave sobre si mesma. Inculta, ela é também falsa, cega e muda. É deste cisne (eu perguntaria com Adília) que Fiama terá “ódio”?!

Parafraseando-o rapidamente, eis o que o poema revela:

- é falso que tu, ó Cisne (que não conheces a água e etc, que não concebes o amor e etc, que nunca viste a beleza e etc), é falso que tu celebres sozinho a tua morte, se ignoras que apenas o teu outro cisne se perde. Todavia, estou convicta de que essa ave, assim limitada e desinformada (de si e dos outros) cantou quando minha mãe morreu.

O poema se vale da emblemática especular do cisne para se construir, pois que se aplica em sublinhar que o obscurantismo da ave decorre do desconhecimento acerca de sua própria natureza, qual seja, a de ser uma entidade dupla. Ora, o poema insiste em expor ao cisne a dupla natureza que a água, refletindo-o, lhe outorga: porque ele é diurno e é noturno; é vida e é morte; é júbilo e melancolia. Mesmo no reflexo dos olhos daquela a quem anunciou a partida (a mãe), o cisne é incapaz de (branco) se reconhecer. Entretanto, o seu engano maior é este: o de não saber que apenas o outro cisne é quem morre durante o seu canto, e não ele, já que este, a ave muda, cega e falsa - esta, o Mito! – persiste eterno. Fiama reconhece, na mãe morta, o duplo mortal do mito.

Creio que a partir do comentário sobre estes dois últimos poemas, pode-se supor agora a razão por que Adília insiste, nos seus versos, em afirmar que o cisne persegue Fiama no poema pela vida afora.

E, para encerrar (ao menos provisoriamente) estas reflexões, trago a quarta e última obra de Fiama sobre o cisne, intitulada “O cisne escreve o canto”. Publicado em 1982, em *Âmago 1 (Nova arte)*, esta derradeira peça de Fiama amplia os horizontes do topos que venho examinando, conferindo-lhe uma dimensão ainda mais contemporânea.

O CISNE ESCREVE O CANTO

*Quando oiço a voz do cisne não é
um tópico é antes esta quebra do vento
em que se pode ouvir um cântico.*

*Embora na literatura ele cante mortal
mente foi o vento no fim do
inverno que parou aqui e a voz nova*

*do cisne começa a escrever que eu canto.
Também água que escorre cantável por si
em certos momentos foi cantada.*

*E se falei em Senta ela era das vozes
do canto gráfico a que é toda som
sem modo literário e só hoje um cisne*

*como ela não como ela na morte
estive a cantar no jardim sem mito. (p. 422)*

Disposto em 4 estrofes de 3 versos e um dístico final, o poema é inconstante no número de sílabas, que variam entre 7 e 14, e é repleto de *enjambements*. Estes ocorrem até mesmo dentro das palavras, como é o caso de um signo-chave do canto do cisne em Fiana, a palavra “mortalmente”, que, aqui, se divide em “mortal” e “mente”, do quarto para o quinto verso. É de se notar que, ainda na rota dos dois poemas anteriores, Fiana persiste sublinhando, por meio de tal providência, o índice de falsidade da ave, insistindo em reiterar que ela “mente”. E já veremos que aqui esta “mentira” é de outra natureza: o cisne mente porque é indecível, porque tornou-se um signo-sereia, ligado ao risco do abismo, à metamorfose, respirando entre a dúvida e certeza.

Para além do seu aspecto visual e metalinguístico, a primeira evidência é que estes versos não estão apenas contestando a tradição literária do canto do cisne (tal como ocorria nas duas peças anteriores), mas a estão recusando para transsubstanciá-la em outra. Eles se erigem a contrapelo do mito, assegurando, desde o princípio, que tal tópica “não é/um tópico”, e que o cisne que o poema cria é antes um “canto gráfico” que atua num “jardim sem mito”. Portanto, tudo quanto diz respeito ao topos do cisne e à sua mítica, tal como tenho levantado desde o princípio, fica agora contestado ou suspenso, a ponto de tomar novos contornos.

Este outro cisne irrompe como a “nova voz”, a voz que, no entanto, “escreve”. Trata-se de uma voz, ou seja, de uma voz de escrita, tecida por significantes, que se associa, no texto, ao “canto gráfico” de Senta – o que nos remete a dois outros registros

simultâneos: um é o da música integral, a “Gesamtkunstwerk” wagneriana, o conceito de obra integral wagneriana, onde poesia e música se tornam indissolivelmente ligadas; e o outro é o da chamada “poesia pura”, ou seja, da poesia impulsionada a partir da releitura de Baudelaire por Mallarmé, e que percorre Valéry até à contemporaneidade, e onde o *Cygne* (o Cisne) se transforma em *Signe* (o Signo).

Senta, que nos faculta a primeira aproximação, é uma personagem wagneriana nascida de uma concepção heineana. Através da obra de Heinrich Heiner, Wagner, contemporâneo de Baudelaire, cria o *Navio Fantasma* em 1843, que narra a lenda do holandês errante condenado a percorrer indefinidamente os mares, sem pátria e sem qualquer laço de parentesco. Conta-se que terá paz apenas quando encontrar alguém que, conhecendo seu destino, seja capaz de remi-lo – e essa é Senta, a mulher visionária e heróica³¹.

A água é, juntamente com o vento, o ingrediente fundamental onde se movimentam tais personagens nesta ópera, elemento onde Senta se afunda (pois que se joga ao mar, do alto dum penhasco) para acompanhar o seu amante, e onde, mortos, se reencontram para sempre. Também o vento (“a quebra de vento”), nomeado por duas vezes em *Fiama*, é componente essencial aqui: fantasmático e irreal, ele é o regente das mudanças e das alterações de rumo e curso provocadas no *Navio Fantasma*; real, o vento é o determinante palpável da vida dos povos marítimos da Noruega, onde ocorre o entrecho.

Atento também que pode-se identificar a citada “água” do poema, essa “que escorre cantável por si” e que, “em certos momentos foi cantada” - como a lembrança viva daquela que foi sendo aberta no Rio da Vida pelo Cisne do *Lohengrin* (ópera wagneriana de 1848), pelo Cisne que guia o barco do herói do Santo Graal - tal como os cisnes oferecidos por Zeus/Afrodite conduzem o carro luminoso de Apolo. Este Cisne é o portador daquele que se oferece em holocausto para recuperar a vida do Príncipe de Brabante – e essa “água cantável” é, sem dúvida, um primor sonoro de “canto gráfico”.

Ora, o “canto gráfico” é, pois, aquele que eleva a palavra à sua quintessência, que a depura em partitura, em signo puríssimo – e estamos então no domínio da tradição que o soneto mallarmeano, “*Le Cygne*”, parece ter inaugurado: “*Le vierge, le vivace et*

³¹ Trata-se de uma ópera considerada como “totalmente nova para a época”, tendo como abertura “um poema sinfônico” onde já se empregam todos os temas característicos, os futuros leitmotivos wagnerianos. Cf. PAHLEN, Kurt – *A Ópera*. São Paulo: Boa Leitura Editora S.A., s/d, trad. Aldo Bella Nina, pp.305-321.

le bel aujourd'hui/ va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre/ ce lac dur oublié que hante sous le givre/ le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!"³²

Virando do avesso a lenda do cisne, Fiama assevera que não é mais como essa ave que ela canta, mas que o cisne novo (que irrompe do grafismo do som (do signo em que se constitui) é agora quem escreve que Fiama canta: o Cisne é já o próprio poema. (Atento marginalmente para a inversão do ativo em passivo, elaborada aqui por Fiama, que é muito semelhante àquela desempenhada por Adília no seu poema sobre Fiama: antes, Fiama escreve que o cisne canta; agora, o cisne escreve que Fiama canta.)

Acerca do que ocorre nesta derradeira peça, diria com João Alexandre Barbosa, que o topos transmutou-se em tropos, que a tópica do Poeta transformou-se em metáfora do Poema, e que "a metáfora é agora a metalinguagem de uma reflexão diacrônica."³³ Reflexão histórica que, em Fiama, é uma "vivência quase corporal dos sons e dos sentidos", como o comentou em outra parte Rosa Maria Martelo.³⁴

O Cygne (o Cisne), a emblemática do Poeta transformado em pária na sua trajetória histórico-literária, tal como o constata Baudelaire, se interioriza no Signe (no Signo), ou seja, no poema cujo foco de atenção é ele mesmo às voltas com suas leis de produção, ele mesmo, a consciência reflexiva do fazer poético. O Cisne (o Signo, o poema) se torna então o espaço privilegiado onde o Poeta pode questionar e desmistificar a linguagem e suas hierarquizações, as suas relações de poder, a fim de inscrever para si um outro lugar social que não aquele que, à sua revelia, lhe fora outorgado desde o século XIX.

Esta me parece ser a atmosfera literária onde a obra poética de Fiama atua e se move, escrevendo o seu canto de alforria.

³² Un cyne d'autrefois se souvient que c'est lui/Magnifique mais que sans espoir se délivre/Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre/Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.//Tout son col secouera cette blanche agonie/Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie/ Mais non l'horreur du sol ou le plumage est pris.// Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,/Il s'immobilise au songe froid de mépris/Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne."

³³ BARBOSA, João Alexandre - "Significação & metáfora: algumas reflexões sobre as relações entre literatura e sociedade". *Trans/Form/Ação* vol.1 Marília: UNESP, 1974. Cf. ainda do mesmo autor: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974; *A Comédia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2007. Teço desta maneira também uma homenagem ao meu querido Mestre desaparecido.

³⁴ MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004. A citação completa abarca a decisão do "olhar raso" procurado por Fiama em *Cenas Vivas*. Rosa compreende que ele "tem por detrás uma elaboradíssima experiência de leitura e de escrita que o subordina ao conhecimento de poesia, à vivência quase corporal dos sons e dos sentidos." (p.182) Cf. da mesma ensaísta: *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos da poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

A crer no poema de Adília, também é esse o ambiente poético da sua obra. E também o da Literatura Portuguesa, nossa Contemporânea³⁵.

³⁵ Este longo percurso trilhado por mim poderia ter sido poupado se, em vez dele, alertasse o leitor para uma pequena história à mão, que a Catherine Dumas me ajudou a lembrar e que o Gastão Cruz me auxiliou a reconstituir. Fiama teve, de fato, cisnes no lago do jardim da sua casa de Carcavelos e passou-se também que a sua mão direita foi machucada, impedindo-a por uns tempos de escrever: mordida por um dos cisnes?! Como ela e Maria José (Adília) trabalharam por algum tempo no anterior Centro de Estudos Filológicos em Lisboa, ambas se aproximaram. Fiama chegou mesmo a apoiá-la numa fase crítica, fato testemunhado pela dedicatória ao livro que Adília lhe entrega quando a visita já no leito de morte. Se aquilo que subjaz ao poema de Adília possui essa raiz real, radical, essa funda água e essas substâncias entranhadas no jardim prismático e inaugural de Carcavelos, o poema, tal como resulta, não só os sobrevoa como também os arranca de si e os eleva (como seu duplo) a um estágio em que os faz (outros) refletirem-se a si mesmos numa expansão histórico-literária que, iluminando a poesia de Fiama, inclui também a de Adília bem como a contemporânea literatura portuguesa. E só diante dessa espantosa luz, posso entender agora porque Fiama considerava Adília a “última surrealista”.