

**HERBERTO HELDER E FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO:****Dois leitores da tradição por um lugar em comum**Natasha Furlan Felizi<sup>1</sup>

**RESUMO:** O trabalho compara poemas de Fiama Hasse Pais Brandão e Herberto Helder que podem ser considerados releituras do Soneto 96 de Camões. Através da comparação, tentamos compreender o que os autores modernos têm em comum e no que diferem a respeito da tradição literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia, Tradição, Releitura.

**HERBERTO HELDER AND FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO:****Two readers of tradition for a place in common**

**ABSTRACT:** The article compares two poems – one by Fiama Hasse Pais Brandão, other by Herberto Helder – that may be read as interpretations of the 96 Sonnet by Camões. Through this comparison, we try to see what the modern authors have in common and in what they differ when dealing with literary canon in their poetry.

**KEYWORDS:** Poetry; Tradition; Rereading.

Há algumas coisas em comum entre os poetas Herberto Helder (1930) e Fiama Hasse Pais Brandão (1938): ambos se filiam à tradição da poesia alemã de Reiner Maria Rilke e Hölderlin<sup>2</sup>; traduziram o *Cântico dos Cânticos*; se interessaram por manifestações poéticas primitivas e ancestrais; por textos religiosos; se dedicaram à atividade da tradução; foram devotados leitores – seja da poesia portuguesa ou mundial - e admiraram-se mutuamente. Das leituras que fazem de um mesmo soneto camoniano é possível perceber como, apesar de diferirem no estilo, os poetas possuem um repertório amplamente coincidente, que convocam para o interior de sua criação poética, reconhecendo-se um no outro ao fazê-lo e estabelecendo uma densa relação intertextual entre a tradição, a criação própria e a do outro.

**1. Herberto Helder leitor de Camões**

Há, em Herberto Helder como um todo, um eco camoniano que se pode notar nos temas como o amor, a morte e o canto, na afirmação de que *Os Lusíadas se confundem com a*

---

<sup>1</sup> Mestranda da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

<sup>2</sup> Em seu ensaio sobre Herberto Helder, *A Inocência do Devir*, Silvína Rodrigues Lopes chama a atenção para a semelhança entre “Helder” e “Hölder” ao propor que “a poética helderiana, onde o idioma não-gramatical não prescinde de colocar Deus como último nome, corresponde a uma inflexão da poética hölderliniana” (LOPES, 2003, p. 22).

*mais nobre pergunta*<sup>3</sup> e, há também citações explícitas do mais velho na obra do mais novo. Em *Máquina de emaranhar paisagens*, poema experimental datado de 1963, um verso de *Os Lusíadas* compõe, com Dante Allighieri, François Villon e versos bíblicos do Gênesis e do Apocalipse, um jogo. Nele, cada fragmento é pouco a pouco despido de sua autoria para se unir a dos demais, resultando em um novo texto cujo autor seria, em última instância, o leitor que os elegeu. Pela simples supressão das marcas de citação (aspas, itálicos, nome do autor) e justaposição dos versos, somos colocados diante de um texto perfeitamente possível – verossímil<sup>4</sup> – e, por isso mesmo, passível de releituras. Depois de desmanchar, com a supressão das marcas de citação, a noção de autoria ou pertencimento, Herberto Helder opera um desmanche do próprio poema, deslocando palavras de um verso a outro que resultam, finalmente, em um dos vários poemas que aquele limitado (que se faz ilimitado) corpus permite produzir.

Outra citação explícita de Camões aparece anteriormente no poema que começa com o verso “Transforma-se o amador na coisa amada”<sup>5</sup>, publicado em 1961 na coletânea de textos produzidos entre 1953 e 1960, *A colher na boca*. Mais tarde, este poema viria a ser republicado como a parte I de um poema em três partes intitulado *Tríptico*. Tratam-se dos primeiros versos do conhecidíssimo *Soneto 96*.

Na releitura de Herberto Helder, temos:

«Transforma-se o amador na coisa amada», com seu  
feroz sorriso, os dentes,  
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído  
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias  
e das ardentes pedras que tem dentro de si.  
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado  
silêncio da sua última vida.  
O amador transforma-se de instante para instante,  
e sente-se o espírito imortal do amor  
criando a carne em extremas atmosferas, acima

<sup>3</sup> “um poema lírico, espiritual, secreto [...], tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta” (apud LEAL, IZABELA, 2008, p. 41).

<sup>4</sup> O segundo conjunto binário, «metáfora e veracidade», dá forma de conceito à força acidental que levou «herberto ou autor» ao chão. Está rigorosamente na passagem do movimento contínuo para o alternativo a idéia de que a identidade pública conhecida pelo nome Autor é uma categoria em estado permanente de alternância entre o seu nome civil e o trabalho de autoria de um objeto que o distingue. É, pois, na passagem, interativa e/ou alternativa, entre a metáfora e a veracidade – é interessante notar a ordem em que Fiamma coloca as palavras, indo da representação à natureza do acontecimento – que emerge a criação da imagem como um efeito de verossimilhança (SILVEIRA, 2009, p. 88).

<sup>5</sup> Quando publicado pela primeira vez, o poema aparecia organizado de outra forma (ver DAL FARRA). É comum na obra de Herberto Helder a revisão e reorganização interna dos livros quando de suas republicações.

de todas as coisas mortas.  
(...). (HELDER, 2004, p.13)

As aspas no primeiro verso indicam a citação e poderíamos dizer que, metapoeticamente, apontam para o procedimento da intertextualidade como ponto de partida da criação, já que se trata de um dos versos mais conhecidos e citados de Camões que, por sua vez, já o trazia como citação de Petrarca: “L’amante nel amato se transforma”.

Mais ou menos segundo o método que viria a explicitar mais tarde em *Máquina de emaranhar paisagens*, o poeta primeiro dá a conhecer sua fonte para, em seguida, executar sua tarefa de leitor, amador e autor. Esta tarefa começa com a leitura do soneto e, através de um trabalho de *destruição*, que é um trabalho violento de amante com seu martelo, transforma a coisa amada em coisa própria, se transformando neste processo também ele, o autor, até o ponto em que não é mais possível distinguir o que era antes amador e coisa amada, em que só é possível reconhecer o autor como este leitor destruidor. O sorriso *feroz* e os *dentes*, bem como *pedras* e *martelo* são os atributos do amador que permitem transformar a coisa amada, até ele transformar-se também nela. Poderíamos dizer que são também imagens muito herbertianas, já que em sua poética a criação está sempre associada ao que seria seu oposto, a destruição. Como disse Gustavo Rubim a respeito de outro poema cujo título é *Fonte*, e que contém o verso *as mães são as mais altas coisas que os filhos criam para si*: “[N]o poema de Herberto Helder, o verbo “criar” implica uma concepção não linear, não sucessiva de temporalidade”. (RUBIM, 2000, p. 124)

Deste modo, *criar* e *destruir* não estariam em sucessão temporal como ações que se sucedem em alternância (criar para depois destruir, ou destruir para depois criar), mas estariam unidas nessa concepção simultânea de temporalidade onde criar é também destruir, ou melhor, transformar: “(...) o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra”. (HELDER, 2013, p. 145)

Para Maria Lúcia Dal Farra, o poema de Herberto Helder se constrói a partir da preservação do que considera a *espinha dorsal* do soneto camoniano. Essa estrutura comum aos dois poemas seria composta de um verbo motriz, *transformar*, de uma dicotomia implícita que só se revela no movimento entre dois polos de significação opostos; das conexões entre esses polos e de um *desvio dentro do código semântico dicotômico, que permite a passagem para uma significação oposta*. (DAL FARRA, 1978, p. 79)

Segundo esta leitura, o poema camoniano seria estruturado na oposição entre os signos da experiência sensível como *amador, desejar, parte desejada, deseja, corpo, sujeito, vivo, amor, matéria simples*, e signos que apontariam para uma *concepção espiritualista do amor*, tais como *coisa amada, virtude, imaginar, alma, pura, acidente, pensamento, ideia, puro, e forma*. Entre esses dois polos, os verbos *transformar* e *conformar*, além das palavras *liada* e *semideia* atuariam como catalisadores da metamorfose (DAL FARRA, 1978, p. 80). Já o poema de Helder partiria de outras dicotomias – *amador* e *coisa amada; silêncio* e *ruído; movimento* e *repouso* – para recombiná-las ao longo do texto de modo que, ao final dele, não seja mais possível discriminar a esfera a qual cada um pertence. Ou seja, Herberto Helder estabelece dicotomias para desfazê-las através da sua lei geral da transformação<sup>6</sup>. Poderíamos listar ainda os pares dicotômicos: quente e frio; claro e escuro e, finalmente, a oposição entre *espírito imortal* e *carne* no soneto camoniano.

Em seu ensaio, Maria Lúcia Dal Farra recupera como a tradição da crítica camoniana – com Hernâni Cidade, Teófilo Braga – discutiu a concepção de amor na lírica de Camões, debate para o qual o *Soneto 96* seja, talvez, o objeto central. De um lado estaria uma concepção de amor cortês herdeira de Platão e de Aristóteles que persegue a verdadeira Beleza, face do Bem, pelos caminhos da alma e a abstração da mulher e seu corpo tornados ideias. E, pela via aristotélica, a perseguição do acidente que daria *forma* à *matéria* virtual.<sup>7</sup> De outro lado do debate, Teófilo Braga defendia a hipótese de uma concepção de amor filiada ao pensamento de Leão Hebreu, autor de origem judaica perseguido pela Inquisição pela publicação do livro *Dialoghi di Amore ou Philografia Universale*:

Em Leão Hebreu, o que torna divino o entendimento humano, transformando o corpo em instrumento espiritual, é o amor da sabedoria

<sup>6</sup> “o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. (...)”. (“Teoria das cores”. In: *Os Passos em Volta*, 7ª ed., 1997: p. 23-24)

<sup>7</sup> Maria de Lurdes Saraiva sobre o «Transforma-se o amador na cousa amada» de Camões, que atravessa toda esta leitura de “Autor fragmento”: «este soneto tem sido investigado por todos os estudiosos das concepções filosóficas de Camões, e é em geral considerado como uma confissão de platonismo. A densidade ideológica desafia a condensação de qualquer perífrase. O que Camões nos diz é que, à força de pensar na amada, acaba por fazer parte dela mesma. Não pode, portanto, querê-la, pois ela já está dentro de si. As duas almas são uma, o que pode, pois, o corpo desejar? Mas, desta identidade, passa imediatamente à teoria aristotélica de *essência* e *acidente*. A *essência* de Aristóteles é a *matéria*; mas a *matéria* é categoria anterior à realidade que, só pela inteligência ou pela passagem do virtual ao real (o acidente), se concretiza e realiza. Assim é a situação do Poeta: *idéia pura*, tão pura com a *matéria simples*, que busca o acidente que a realize, acidente que é, obviamente, a posse da amada.» (SARAIVA, 1980, p. 265). A frase que leva à nota foi escrita sobre dois poemas de Sophia: “Soneto à maneira de Camões” e “Camões e a tença”. Sem falar, é claro, nos dois versos iniciais do primeiro poema de “Tríptico”, que na edição de 1981 de *Poesia toda* é um único poema sem título: “‘Transforma-se o amador na coisa amada’ com seu/ feroz sorriso, os dentes, (...)» (apud SILVEIRA, 2009, p. 91).

e da virtude honestas. O amor é denominado como “o desejo de gozar com a união da coisa amada”. O desejo ascende a Deus e, na copulação com o Eterno, o entendimento humano se torna razão e parte divina. Da mesma forma, “a própria definição do perfeito amor do homem e da mulher (...) é a conversão do amante no amado, com desejo de que o amado se converta no amante e quando tal amor é igual em cada uma das partes, define-se conversão dum amante no outro.” (DAL FARRA, 1978, p. 75)

Colocando as duas formas distintas de leitura do texto camoniano – a crítica e a poética – em pé de igualdade, seria possível dizer que a leitura de Herberto Helder do *Soneto 96* se aproximaria da de Teófilo Braga, a da transformação recíproca entre amante e amado pela via do erotismo. Poderíamos ainda propor que a concepção do amor segundo Leão Hebreu não apenas influenciou a leitura que Herberto Helder faz do soneto camoniano como também informou a concepção de um amor erótico, louco, violento e transformador insistentemente presente ao longo de sua obra.

Em Herberto Helder, o amor é uma espécie de força cósmica que une e destrói, força canibal de interiorização e metabolização da alteridade como ato sagrado e necessário para a constituição e manutenção de mundo que se estabelece na própria poesia. É notável como, ao longo de sua obra, imagens de devoração e digestão são frequentemente associadas ao amor erótico<sup>8</sup>: “Meu desejo devora/ a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma/ de crepúsculos e crateras” (HELDER, 2004, p. 27), e em “Aniquilar os frutos para saber, contra/ a paixão do gosto, que a terra trabalha a sua solidão – é devotar-se,/ esgotar a amada, para ver como o amor trabalha na sua loucura”. (HELDER, 2004, p. 172)

As imagens de *Cântico dos Cânticos*, texto bíblico de caráter erótico que Herberto Helder mudou para o português também são elucidativos da relação entre o amor ardente e o fogo que consome e destrói:

Porque o amor é forte como a morte,

---

<sup>8</sup> A releitura do soneto camoniano aponta para uma dupla violência: a violência do erotismo amoroso – já tão assinalada por Bataille (2004) como o instante de gozo em que o amor roça o plano da morte –, mas também a violência antropofágica, que faz com que Herberto Helder se dirija à tradição como se realizasse um ato de canibalismo, isto é, de devoração e assimilação. A devoração, como se vê, modifica o devorante e o devorado, o “amador” e a “coisa amada”, apontando para um jogo de presença e ausência, de “ruído e silêncio”. Também é interessante notarmos que o resultado desse canibalismo é a criação, que advém “acima de todas as coisas mortas”. Ora, se o canibalismo tem por finalidade a incorporação do outro, da alteridade, retornamos à relação entre o poeta-filho e o poeta-pai para pensar que a assimilação de Camões por Helder toca em temas fundamentais para os dois autores – amor, morte e canto – que agora já anunciamos nos seguintes termos: a experiência do amor e da morte a partir de seu vínculo intrínseco com o canto. (LEAL, 2010, p. 37).

o amor único mais forte que a eternidade dos mortos.  
As suas feições são como flechas de fogo,  
uma chama de Deus. (HELDER, 1968, p.71)

O *desejo devora* a flor do *vinho* e, através do *gosto* da aniquilação dos *frutos* é possível conhecer os segredos da terra e do amor, e como trabalham em suas respectivas *solidão* e *loucura*. É também com uma boca de *sorriso feroz* e com *os dentes* que *transforma-se o amador na coisa amada* no poema de Herberto Helder. A prática antropofágica é determinante desta poética, tanto no aspecto temático da presença das imagens alimentares quanto no exercício de um modo de criação que pressupõe certa relação antropofágica com as coisas – sejam elas palavras soltas, expressões populares consolidadas ou fragmentos literários – e, com as próprias atividades de leitura e de escrita. *A Colher na Boca*, título do livro que contém o poema que agora estudamos, pode ser lido segundo sugestão de Jorge Fernandes da Silveira, como *Acolher na Boca* e *Antropofagias*, que também é o nome do livro em que o autor discute elementos de uma poética, “Mordidos por dentes caninos, que substantivos!/ Assim me encontre eu perdido numa grande escrita”. (Helder, 2004, p. 539)

Como escreveu Ana Lúcia Guerreiro em seu ensaio *A antropófaga festa. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder*, “O autor assassinado no texto deixa-se ali assinado, pronto a dar o seu corpo ao leitor, para que o «gozo «básico» de «estar a ser»» (idem, 284) não se extinga”. (GUERREIRO, 2009, p. 14)

*Dar o seu corpo* ao outro para o *gozo* é uma imagem irrecusável do amor erótico, sexual, assim como o verbo *comer*, em português do Brasil, traz também esta conotação. Em Herberto Helder, comer é um gesto de amor na concepção de amor que prevalece em sua poética: um que é essencialmente erótico e essencialmente transformador, pois devora a carne alheia para transformá-la em sua própria:

A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e os antigos defendem-se das gerações insaciáveis, atirando carne podre. Mas é carne onde se insinua ainda o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena. (HELDER, 2013, p. 11)

(...) A história carnívora foi colhida algures, de leitura, e respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra. Emocionam-me a fome botânica e o triunfo das copas, o empenho tribalmente mágico, regrado pelo insondável entendimento das metamorfoses da carne no esquema orgânico da matéria. E apanho

aqui o símbolo, como se entende neste livro: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. (HELDER, 1985, p. 7)

Visto isso, parece pertinente afirmar que a releitura de Herberto Helder do *Soneto 96* de Camões é de caráter antropofágico, amoroso, erótico e transformador em que num certo ritmo prevalece e onde são exploradas relações incomuns entre palavras (martelo e amador, por exemplo) que as retiram da situação utilitária que mantém na língua corrente para revelarem-se *transformadas*.

## II. Fiama Hasse Pais Brandão

A partir do conjunto de poemas publicado em 2006 sob o título *A matéria simples* é possível perceber alguns dos pontos de aproximação e afastamento entre os tratamentos dados à tradição por Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão. Os poemas são precedidos por uma epígrafe: *[E] o vivo e puro amor de que sou feito, / Como a matéria simples busca a forma*, sendo estes os versos finais do *Soneto 96* que, além de explicitarem o diálogo dos poemas que seguem com a tradição, também chamam a atenção para um aspecto específico de ambos. Os versos camonianos escolhidos, ao contrário do que acontece em Herberto Helder, não são os que imediatamente remetem ao *Soneto 96*, mas sim um recorte preciso de um dos *aspectos* centrais nesta leitura de Camões por Fiama, a busca da **forma justa**. Isto é, uma forma que possa exprimir com rigor a presença do poeta e da tradição na criação desta que, enquanto autora não pode deixar de lado o fato de ser também uma leitora crítica, ciente do tempo no qual cada coisa se inscreve.

Em seu ensaio *A matéria simples da obra breve*, Mônica Simas observa que “são pelo menos duas as leitoras de Camões, a crítica e a poetisa, unidas pela sua presença” (SIMAS, 2011, p. 181). Com isto, a professora chama a atenção para as realizações de Fiama Hasse Pais Brandão nos diferentes campos da poesia e da crítica literária, mas principalmente para a internalização destes dois pontos de vista em sua criação poética. Citando vários momentos dos estudos de Jorge Fernandes da Silveira sobre a poetisa, Simas chama a atenção para a *prática dialógica entre escrita-leitura* que podemos observar no tratamento dado às imagens da *água* e do *mar*, temas fundamentais da tradição literária épica e particularmente portuguesa. Para o crítico, “há um alargamento da imagem e tema fundacionais como a água e o mar nesta prática dialógica que volta-se para uma temática

amorosa de caráter estético-humanista, buscando o que há de extraordinário nas pequenas coisas do quotidiano, real ou imaginário”. (SIMAS, 2011, p 185)

Podemos observar este movimento no primeiro dos quatro poemas acima citados, no qual há uma oposição entre as imagens aquáticas dos *antigos oceanos* e dos *riachos e poços*; e um posicionamento do sujeito nestas *viagens por mares de outras águas*, pois são elas *os brilhos que na noite vem dos olhos dos que sonham*. Há nestes versos um reconhecimento do cânone e uma tomada de posição em relação a ele. Como observa Simas, este reconhecimento e tomada de posição estão também refletidos na forma do poema, que é composto em redondilhas maiores, métrica da tradição popular, exceto pelo segundo e terceiro versos, decassílabos, que recuperam o tom elevado da épica e dos sonetos camonianos. Nestas contradições estariam, respectivamente, o distanciamento crítico que reconhece o tempo histórico no qual o poema está sendo escrito e o amor à arte que leva a reconhecer exatamente quais elementos da tradição estão, não por acaso, ali presentes.

Esta forte presença do passado literário aparece também no segundo poema da série, *Maré*. Nele, a imagem de um pescador e, de uma gaivota na aurora remetem a um conflito: “enquanto o pescador revolve a areia/acorocado sobre algas douradas/em busca de mínimos seres vivos, as gaivotas intentam separar de súbito do céu da terra” (BRANDÃO, 2006). Para Simas, há nestes versos uma relação com o solo que é de *coleta*, em oposição a *cultivo*:

A coleta pressupõe outra relação dos seres com a natureza, baseada num agenciamento muito menor da intenção como volição – o desejo de interferir ativamente no meio visando ao controle do mesmo. A coleta projeta-se a partir de um “resto” que o tempo propiciou. No movimento declinante da maré (que é cíclico), a água e a vida que restam na areia são o alimento dos seres. (SIMAS, 2011, p. 189)

Não poderíamos ler a coleta e a relação com este *resto* propiciado pelo tempo como uma imagem que remete a uma espécie de relação com a tradição, esta também seria uma forma não literal de alimento? E não há no ímpeto do bando de gaivotas uma sugestão de ruptura, como há um esforço para a criação de certa ruptura na poesia de Fíama Hasse Pais Brandão e seus pares geracionais<sup>9</sup>? A questão demandaria um exame mais preciso e uma argumentação mais extensa, mas guardemos a sugestão. Atenta à imagem da absorção da

---

<sup>9</sup> Mas haverá uma diferença essencial entre estas inflexões corpo- rizadas em poéticas aparentemente tão distintas? e haverá algum momento, na segunda metade do século XX, em que efectivamente se corporize uma poética de *ruptura*? (MARTELO, 2007, p. 27-30 *apud* SILVEIRA, 2009, p 86).



água pela terra e pela areia, Simas chama a atenção para outra contradição: embora neste poema *as águas da ria* assumam um caráter de não-ser e de dissipação expressos no poema pelo termo *antimatéria*, por outro lado a imagem do rio que continua seu curso subterraneamente quando absorvido pela terra aponta para uma existência intermitente, ou, nas palavras de María Zambrano citadas por Simas, uma *continuidade que poderíamos chamar de infra-histórica*. (*apud* Simas, 2011, p. 189)

A metáfora do rio subterrâneo parece ainda mais adequada quando encontramos, entre os textos críticos de Fíama sobre Camões, um trecho no qual o que chamamos de *amor à arte* – o trabalho de leitora feito sob perspectiva da história – é comparado a um manancial ou fonte, aonde as águas subterrâneas vêm à tona:

(...) Não se trata, nisto, de uma pesquisa de fontes, no sentido habitual, mas no sentido de fonte, manancial do início que antecedeu (mesmo que contemporaneamente) o texto, neste caso o texto camoniano, e no qual ele bebeu, tal como eu tento beber, nas fontes da história literária, apenas a água. (BRANDÃO, 2007, p. 14)

No já citado poema de Herberto Helder intitulado *Fonte*, encontramos:

(...) Era uma manar  
secreto e pacífico.  
Uma coisa milagrosa que acontecia  
Ocultamente.

Ninguém falava dela, porque  
Era imensa. Mas todos a sabiam  
como a teta. Como o odre.  
Algo sorria dentro de nós. (HELDER, 2004, p. 45)

Tomando, mais uma vez, a liberdade de comparar um texto poético a um texto crítico, percebemos como imagens coincidentes em Herberto Helder e Fíama Hasse Pais Brandão são utilizadas com sentidos completamente diferentes. O texto de Herberto Helder fala de uma fonte que *acontecia/Ocultamente*, da qual não se falava, mas que existia *dentro de nós*, como infalível instinto que conduz o filhote à sua fonte alimentar essencial, a teta. Isto parece diferir radicalmente da visão de Fíama Hasse Pais Brandão, para quem a referida *fonte, início* ou *manancial* é algo que precisa ser conhecido, descoberto para que se possa, finalmente, executar o gesto discriminatório de ela *beber somente a água*. Para ela, conhecer a fonte é resultado de um trabalho de dedicação amorosa à arte, de leitura, para que munida deste conhecimento possa posicionar-se criticamente em relação a ele. Para Herberto Helder, trata-se de algo fundamental, inescapável, da ordem da herança

sanguínea. A metáfora da fonte no poema de mesmo nome está em contiguidade com ‘mãe’:

As mães são as mais altas coisas  
que os filhos criam, porque se colocam  
na combustão dos filhos, porque  
os filhos estão como invasores dentes-de-leão  
no terreno das mães.  
E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos,  
**e atiram-se, através deles, como jactos**  
para fora da terra.  
E os filhos mergulham em escafandros no interior  
de muitas águas,  
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos  
e na agudeza de toda a sua vida. (HELDER, 2004, p. 48)

Segundo esta concepção, não é possível separar da fonte apenas a água, pois a fonte – as mães – se atira através dos filhos como jactos, e estão inescapavelmente neles e, ao buscar *mergulhar no interior de muitas águas* encontrarão, fatalmente, aquela fonte e não outra coisa. Neste poema, a imagem dos dentes-de-leão no terreno das mães, imagem de erva daninha invasora, também pode ser colocada em tensão com o trabalho de coleta observado por Mônica Simas na análise do poema Maré. Em Herberto Helder, o passado não deixa restos que alimentam, mas é o próprio substrato onde a erva daninha do novo brota à revelia.

Em outro trecho no qual Fiama procura expor sua relação com o patrimônio poético, no qual descreve uma *ânsia de recolher fragmentos*, também se assemelha à coleta:

Em 1975, no meu livro de poesias *Novas Visões do Passado*, mostrei que algumas figuras do nosso (meu) patrimônio poético tinham ganho contorno, para além de simples citações, tornando-se, como visões biográficas e textuais, corpo do meu texto. Na verdade a **nossa história literária sempre me atraiu como um dos fundamentos da minha própria criação**. Procura que tem sido obsessiva e que nada tem de erudição, mas é apenas **uma ânsia de recolher fragmentos, de uma época, de uma biografia, de idiosincrasias culturais ou visionárias**. Como se o passado humano fosse realmente um espaço cênico, ou pelo menos – e ninguém o pode negar –, um espaço apenas com adereços: objetos, massas de pedras, pergaminhos porosos ou papéis muito ténues. E tudo isto tem de ser deixado quieto no seu tempo, **para que se conheça, aí, a sua inserção na passagem do tempo**. (BRANDÃO, 1985, p. 13)

Aqui encontramos outro ponto de tensão entre as leituras de Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão. Voltemos à parte I do *Tríptico* de Helder, que contém a citação

camoniana. Nele, o amador é um martelo que esmaga, que transforma completamente a coisa amada até fundir-se com ela, e, assim transformá-la completamente. Este ataque violento resulta na aniquilação do amador e da coisa amada que, juntos, fundam o novo, o poema. No já comentado ensaio *Maternidade e Truculência*, Gustavo Rubim observa uma concepção de temporalidade que se aproxima do tempo mítico, pois ao procurar destruir e transformar a coisa amada, ao brotar invadindo o corpo da mãe, há uma dispersão dos elementos que marcam a posição de cada um no tempo histórico, uma amalgamação une o que pertenceria ao passado e o presente, pois o presente é invasor dente-de-leão de suas fonte-mãe tradição e é feito dela na medida em que a envolve num eterno *jogo órfico* que funde as partes pelo amor erótico. (DAL FARRA, 1978)

Vale relembrar a metáfora da *fome botânica* e da imagem que devora e que é devolvida ao mundo por aqueles que nelas colocam assinaturas, os poetas. Na história canibal de Herberto Helder, árvores e cadáveres eram etapas distintas que se transmutavam umas nas outras em um ciclo eterno de *circulação do nome*: “Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra”. (HELDER, 1985, s/n)

Em seu ensaio *Acolher na boca, depois no chão dos olhos: o poema – Ou o dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão*, Jorge Fernandes da Silveira afirma que, na visão dos críticos Rosa Maria Martelo e Eduardo Prado Coelho, o trabalho de Herberto Helder é considerado o *intermediário ideal entre várias gerações de poetas divergentes* (SILVEIRA, 2009, p. 83), o que o colocaria em um lugar privilegiado porque à margem dos movimentos que lhe eram contemporâneos<sup>10</sup>. Silveira, com Prado Coelho e Rosa Maria Martelo, atribui à poesia de Helder o adjetivo incontornável no que diz respeito ao seu papel de formador do modo de recepção à textualidade do poema, ou seja, do modo como o seu ofício cantante faz dele ainda hoje o interlocutor ideal entre novos poetas de gerações conflitantes.

No ensaio, Silveira demonstra como esta interlocução se deu, de maneira particularmente intensa, entre Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão. Temos como exemplo disto, o uso do poema *Autor Fragmento*, de Fiama, como epígrafe da primeira edição da *Poesia Toda* de Helder, em 1981, pela incorporação de um dos títulos da recolha

---

<sup>10</sup> Quem o diz é Eduardo do Prado Coelho citado no texto de Jorge Fernandes da Silveira na revista *Diacrítica*.

da obra poética de Helder em um poema de Fiama: *Da metáfora e veracidade do chão recolho a poesia toda* (SILVEIRA, 2009, p. 88); pela presença de um verso do poema VII do livro *As musas cegas* de Helder em um poema de *Novas visões do passado*<sup>11</sup> de Fiama (*A minha vida, a mais hermética*) e pela homenagem que o poema *Autor Fragmento* parece prestar a Helder. Para Jorge Fernandes da Silveira, o poema seria *uma leitura comovida da autoria de Homenagem à literatura ao autor de A colher na boca* (SILVEIRA, 2009, p. 92), menção que ele teria retribuído com a epígrafe já mencionada.

Cabe, por fim, observar que 43 anos separam a publicação do *Transforma-se o amador*, de Herberto Helder, e de *A matéria simples*, de Fiama Hasse Pais Brandão e, dado o que viemos a conhecer sobre sua atenção à textualidade da tradição e ao trabalho de *recolha* de fragmentos, pensar na hipótese de que a leitura que faz do soneto camoniano em *A matéria simples*, provavelmente tem em conta a releitura de Helder.

Poderíamos, neste esforço, ver *os brilhos que na noite vêm* (FHPB) uma ressonância da imagem *das mãos que relampejam no escuro* (HH), assim como as imagens *das ondas frias que tem dentro de si, da baía estanque* e do espaço exíguo de um *castiçal* (HH) parecer ressoar no amor aos *pequenos riachos e fundo invisível dos poços* (FHPB).<sup>12</sup> No poema *As noites* (FHPB) há duas coincidências: como na terceira parte da releitura de Helder, predomina a noite, o *caos da insônia*, um murmúrio indistinto e contínuo, em que a língua fala toda ao mesmo tempo (SIMAS, 2011, p. 190). Se no poema de Fiama as palavras deixam de ser *vocábulos* ou *nomes* porque perdem sua capacidade de existir como *sinais simples e infiéis das coisas* para adquirirem a potência da *eterna matéria em fermentação*, em Herberto Helder há a transmutação de amador e coisa amada em um *único grito anterior de amor*. *Eterna* (FHPB) e *anterior* (HH) parecem

---

<sup>11</sup> AS MUSAS CEGAS VII (fragmento): (...) essa criança é uma coisa que está nos meus dedos;/ às vezes debruço-me sobre as cisternas, e as vertigens,/ e as virilhas em chama./ É a minha vida. Mas essa criança/ é tão brusca, tão brusca, ela destrói e aumenta/ o meu coração./ No outono eu olhava as águas lentas,/ ou as pistas deixadas na neve/ de fevereiro, ou a cor feroz,/ a arcada do céu com um silêncio completo./ Misturava-se o vinho dentro de mim, misturava-se/ a ciência da minha carne/ atônita escuta: cada vez a minha vida/ é mais hermética./ Essa criança tem os pés na minha boca/dolorosa. (Helder, 1981, p. 112-113 *apud* SILVEIRA, 2009, p. 94).

A MINHA VIDA, A MAIS HERMÉTICA (fragmento): (...) Este amor literal, o pormenor dos lábios, a aproximação/da consciência é a situação mais nítida sobre a profundidade dos gritos./ Sobre a colina tradicional, sendo a tradição um único/ momento, estou na mesma situação/ de Blake e na situação de mim mesma quando ouvia o infinito no grito das crianças/ e quando era evidente. Porém não terminava o crepúsculo, nem os jogos/ se estavam a tornar obscuros, nem junto à casa aparecera/ [a fisionomia da imagem de mãe. Nada se opõe, tudo difere, este sistema simbólico/ inclui os gritos, com mais numerosas referências./ Tudo o que disse com literalidade deverá parecer,/ agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética. (BRANDÃO, 1975, p. 65) (*apud* Silveira, in *Diacrítica*, 2009).

<sup>12</sup> Abreviação do autor: HH, leia-se Herberto Helder; FHPB, leia-se Fiama Hasse Pais Brandão.

estar, nos dois poemas, em consonância, já que parece claro que, tanto Fiama quanto Helder, concebem a anterioridade como simultaneidade, pois suas *fontes* são aquilo de original que está presente no texto poético e não somente com o que o antecedeu na história.

Em Meio-dia/ Meu dia (FHPB, 2006), há uma aproximação gradativa entre o corpo e o sol, que vão da comparação dos dois primeiros versos à consonância do verso final: *meu dia, o coração e o dia rejubilam*. É o périplo do sol que se vai gerando a si mesmo até rejubilar com o coração. A imagem solar, aparentemente ausente na releitura que Helder faz do soneto camoniano aparece, entretanto, na segunda parte do *Tríplico* (2004) que começa com *transforma-se o amador* e é seguida de mais dois poemas que não abordamos aqui. Parece pertinente fazê-lo agora:

Não sei o que dizer, quando longamente teus pulsos  
se enchem de um brilho precioso  
**e estremece como um pensamento chegado.**  
Quando,  
iniciado o campo, **o centeio imaturo ondula tocado  
pelo pressentir de um tempo distante,**  
(...)  
Quando as folhas da melancolia arrefecem com astros  
ao lado do espaço  
**e o coração é uma semente inventada**  
em seu escuro fundo e em seu **turbilhão de um dia,**  
(...)  
Porque não sei como dizer-te sem milagres  
que **dentro de mim é o sol**, o fruto,  
a criança, a água, o deus, o leite, a mãe,  
o amor,  
que te procuram. (HELDER, 2004 p. 16)

Parece haver intertextualidade entre o “*centeio que ondula pelo pressentir de um tempo distante*” (HH), e a pele que sente o “*percurso das ondas, mais amplo e tenso que o périplo do sol*” (FHPB); assim como o coração que se inventa e o sol interno de Helder parecem ressoar no sol que “*vai-se gerando a si mesmo*” de Fiama. A passagem do tempo descrita ciclicamente em Helder pelo arrefecimento das folhas, o “*correr do espaço, o pressentir de um tempo distante e a primavera inteira*” estariam em consonância com, “*são feitos de horas, contínuas, eternas, aqui, na rua, os dias*”, do poema *Meio-dia/ Meu dia*. Há de se notar, ainda, certo componente erótico presente neste poema, pois *sentir na pele as ondas*, quando associado a *sol*, remete à imagem da sensação física da paixão, comumente descrita como ondas de calor. É também neste

poema que ocorre a única aparição do amor, sem o qual não seria possível fazer uma leitura de Camões.

Na inusitada leitura que faz do Canto IX, de *Os Lusíadas*, Fiama procura aproximar o amor erótico do conhecimento, percorrendo livros fundamentais da Cabala, como o Zohar, e alguns de seus leitores como G. Scholem. Neste artigo, *A Ilha dos Amores* é comparada ao Jardim do Éden, sendo que a comparação é embasada pela presença, em ambos os episódios, da *flora, fauna, águas, nudez que se lava (acentuação da pureza), intemporalidade, não geografia aparente e gozo erótico* (BRANDÃO, 2007, p. 109). Este último, seria um componente essencial do conhecimento cabalístico, pois este poderia ser resumido na *união mística, experiência total* cuja finalidade é descrita por Fiama, citando Guy Casaril, como “*sentir o instante do beijo, em que todo o conhecimento se torna desnecessário*”. (BRANDÃO, 2007, p. 111)

Parece notável que a autora comece o artigo avisando, “*A perspectiva que vou esboçar sobre a Ilha Divina, Ilha Angélica ou Ilha Namorada integra-se numa interpretação global de Os Lusíadas e da restante obra de Luís de Camões*” (BRANDÃO, 2007, p. 103), onde, depois de mencionar Leão Hebreu, explicita sua visão de que a obra camoniana sintetizaria a Filosofia do Amor em sua teoria e prática esotérica. Considerando a associação entre erotismo e conhecimento que procura estabelecer neste ensaio, cabe pensar no já mencionado *amor à arte* praticado por Fiama na forma de estudo da tradição e pesquisa das fontes bibliográficas. No ensaio de Mônica Simas que tomamos como referência, a professora propõe que

a pesquisa (de Fiama) nos acervos compromete-se, antes de mais, com uma concepção importante que é a de consciência, seja com o sentido de empréstimo latino (literalmente, *saber em comum*), seja na intencionalidade como consciência do outro, rearticulando, dessa forma, as relações entre pensamento e linguagem e, ainda, evidenciando a sua paixão pelo estudo (...) que defende um lugar relacional na busca e construção de sentido (...). (SIMAS, 2011, p. 182)

Este *em comum* criado pelo processo de escrita e leitura é também uma preocupação da poética de Helder, como diz Silvina Rodrigues Lopes no ensaio *A Inocência do Devir*:

Enquanto pensamento, o poema é acima de tudo um lugar ou um modo de nascer. Ou mais propriamente, o poema é o nascimento do poema, engendrado através do entrançamento que nele se faz e se desfaz incessantemente, pois, como se lê numa fala atribuída à criança, em *Do Mundo*: ‘As coisas pensam todas ao mesmo tempo’. O que nasce no nascer do poema é o mundo, o em comum. Por isso ele é humano na

sua dimensão demoníaca, aquela em que, pela dissonância, o humano e o divino comunicam. (LOPES, 2003, p. 18-19)

Se por um lado Fiama Hasse Pais Brandão estabelece em *Matéria simples* uma inegável relação de intertextualidade com Camões, no que diz respeito às contradições, como parcelas de uma mesma realidade em conflito que remetem ao pensamento renascentista, à *Dialéctica da revelação camoniana*, de Jorge de Sena, a alguns temas como o mar, as navegações, a intenção da busca da forma, parecendo esta ser mais uma leitura de aspectos gerais da poética camoniana, que persistem subterraneamente através do tempo do que propriamente uma releitura do *Soneto 96*. Uma releitura que persegue a estrutura do poema original foi feita por Herberto Helder no conjunto de poemas que veio a se chamar *Tríptico* e, no qual é difícil não reconhecer algumas das imagens eleitas por Fiama Hasse Pais Brandão para construir a sua *Matéria simples*.

Assim, a comparação se evidencia que, neste caso, o mencionado *lugar relacional na busca de construção de sentido*, de Fiama Hasse Pais Brandão, se estabelece não só na relação com a fonte primeira, Camões, mas também com seus leitores críticos e poetas que, como Herberto Helder, consideram-se frutos desta tradição e buscam, nela e, com ela, estabelecer um lugar ou mundo em comum.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, 2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Herberto Helder leitor de Camões*. In: *Revista Camoniana*, 2ª série, vol. 1, pp. 67-90, 1978.
- HELDER, Herberto. *Edoi Lelia Doura - antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- HELDER, Herberto. *O Bebedor Nocturno*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 5ª ed. Lisboa: Assírio & Avim, 2013.

LEAL, Izabela. *Doze Nós Num Poema: Herberto Helder e as vozes comunicantes*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.

RUBIM, Gustavo. *Maternidade e Truculência. Começando a ler Herberto Helder*. In: *Comentário*, vol. 1, 2000.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Acolher na boca, depois no chão dos olhos: o poema Ou o dia em que Herberto Helder de uma queda foi ao chão da mão de Fiama Hasse Pais Brandão”. In: *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, 23.3, Universidade do Minho, 2009.

SIMAS, Mônica. “A Forma Breve da Matéria Simples”. In: MAFFEI, Luis; ALVES, Ida. *Poetas que Interessam Mais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.