

UM ENCONTRO ENTRE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO E MARIA GABRIELA LLANSOL: O PROCESSO ALQUÍMICO DA ESCRITA

A MEETING BETWEEN FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO AND MARIA GABRIELA LLANSOL: THE ALCHEMICAL PROCESS OF WRITING

Susanna Dias de Faria¹

RESUMO

Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Gabriela Llansol apresentam alguns pontos de encontro entre suas escritas, embora não haja influência direta entre elas por serem contemporâneas. Este trabalho, portanto, visa a investigar os pontos em comum do nascimento da escrita de Fiama e Llansol – como a oposição que fazem aos moldes pré-estabelecidos e a subversão da língua para que ela suporte suas experiências literárias, a metalinguagem e a alquimia (da linguagem) – utilizando como *corpus* trechos dos dois primeiros livros da Geografia de Rebeldes de Llansol (*O livro das comunidades* e *A restante vida*) e de alguns poemas de Fiama Hasse Pais Brandão, presentes nos livros *Morfismos*, *Barcas novas*, *(Este) Rosto*, *Melómana*, dentre outros que compõem sua *Obra breve*. Para alcançar tais objetivos, são considerados textos críticos e ensaísticos sobre a obra de Fiama e de Llansol, bem como textos metacríticos das autoras. Além disso, são utilizados textos sobre alquimia e textos de filósofos que se relacionam à língua e à escrita, como Nietzsche e Agamben.

PALAVRAS-CHAVE: Fiama Hasse Pais Brandão. Maria Gabriela Llansol. Escrita. Alquimia.

ABSTRACT

Fiama Hasse Pais Brandão and Maria Gabriela Llansol present some common points between their writings, although there is no direct influence between them as they are contemporary. This work, therefore, aims to investigate the commonalities of the birth of Fiama and Llansol's writing – such as their opposition to pre-established molds and the subversion of language so that it supports their literary experiences, metalanguage and alchemy (of language) – using as corpus excerpts from the first two books of the Llansol Rebels Trilogy (*O livro das comunidade* and *A restante vida*) and some poems by Fiama Hasse Pais Brandão, present in the books *Morfismos*, *Barcas novas*, *(Este) Rosto*, *Melómana*, among others that make her *Obra breve*. To achieve these goals, critical texts, and essays on the work of Fiama and Llansol are considered, as well as metacritical texts by the authors. In addition, texts on alchemy and texts by philosophers related to language and writing, such as Nietzsche and Agamben, are used.

KEYWORDS: Fiama Hasse Pais Brandão. Maria Gabriela Llansol. Writing. Alchemy.

Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Gabriela Llansol foram autoras portuguesas contemporâneas, embora distantes. Ambas têm seu lugar de destaque na literatura portuguesa, sendo a primeira considerada “a mais universal dos poetas portugueses contemporâneos” (SILVEIRA, 2006, p. 15) e a segunda, sendo “extremamente portuguesa” (SILVEIRA, 1993, p. 53), ocupando a posição de uma autora que imprimiu na Literatura Portuguesa a percepção “de que tudo num texto é ficção.” (SILVEIRA, 1993, p. 54). Tanto Fiama quanto Llansol se destacam por não se acomodarem à tradição e aos pré-requisitos literários para sua composição: Fiama subverte os significados enquanto Llansol subverte os gêneros. Este texto é uma tentativa de lê-las em conjunto, sem almejar criar diálogos entre suas obras, mas procurando compreender o nascimento dessas escritas, tendo em mente que “o desenvolvimento contemporâneo das duas escritas, não implique qualquer tipo de influência.” (SOUZA FILHO, 2017, p. 16).

Um dos pontos em comum entre as contemporâneas é o desinteresse pelo modelo pré-estabelecido de significação e gêneros literários através de sua recusa por formas cristalizadas. Llansol recusa submeter seus escritos a gêneros literários e textuais pré-fixados, o que Jorge Fernandes da Silveira compreende a escrita de Llansol como uma “crise dos gêneros” (SILVEIRA, 1993, p. 49), “uma forma de ficção sobre os gêneros da Literatura” (SILVEIRA, 1993, p. 49). Em ocasião da publicação de seu primeiro livro, *Os pregos na erva*, alguns críticos resolvem situar a escrita de Llansol em “ficções” por não poderem enquadrar sua obra em contos ou poesia, enquanto outros questionam sua experiência estética (cf. críticas de *Os pregos na erva*).

Questionamento similar ocorreu em ocasião da publicação da *Poesia 61*, em que Fiama teve sua estreia poética. Segundo Eduardo Prado Coelho, “a Poesia-61 teve até o enorme mérito de merecer a mais total incompreensão da crítica de tradição ‘presencista’, revelando até que ponto essa se mostrava incapaz de ter acesso a uma poesia que exigia um ato efetivo de leitura” (COELHO, 1972, p. 265). Ora, a ficção de Llansol também exige um ato efetivo de leitura, além de certa disposição para transcender as formas tradicionais. José Augusto Mourão aponta que “O leitor deve esquecer ‘os lugares comuns da cultura’, o sítio restrito do aquário, deve abandonar a ideia de narrativa e a ideia de clausura que lhe subjaz [...], deve aprender a ver onde nos leva a escrita [...]” (MOURÃO, 2014, p. 102) de Llansol.

A própria autora apresenta tal consciência, pois décadas depois da publicação de seu primeiro livro, Llansol recebe um prêmio pelo seu livro *Um Beijo dado mais tarde* (1990) e, em seu discurso, afirma:

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha que mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.” (LLANSOL, 1994 [1991], p.116)

Ela escreve, portanto, para que o romance não morra, embora parte da crítica não tenha compreendido que suas obras são romances. Llansol rompe com os gêneros e estabelece que o romance é uma forma de “narratividade” (LLANSOL, 1994 [1991], p. 118-119). Sendo isso o que ela faz, por mais que a disposição do texto na página possa confundir leitores apegados ao estilo cristalizado, pois Llansol quebra os parágrafos, versifica-os, acrescenta espaços dentro deles, além de citar outras obras fluidamente ao longo do texto. É por isso que Silveira entende que “o leitor terá que reconsiderar alguns de seus conceitos adquiridos, entre eles o de estilo e o de gênero.” (SILVEIRA, 1993, p. 50).

Por sua vez, Fiama recusa, dentre outros aspectos, a cristalização dos significados dicionarizados, quando no primeiro poema do seu primeiro livro, *Morfismos* (1961), escreve:

GRAFIA 1

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida
sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue
e despem objectos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água
o tamanho da ave é um rio demorado

onde

as mãos derrubam arestas
a palavra principia
(BRANDÃO, 2017, p. 15)

Assim, a poetisa declara, em seu poema, que os significados têm condições uma vez que a conjunção condicional (se) aparece três vezes em palavras-versos-estrofes, como observa Silveira (1986) e também dependem do lugar, do “onde”, ou seja, as palavras não existem como um signo fechado, elas vão além da dicotomia saussuriana². Fiama inaugura sua obra poética estabelecendo uma “poética contrária às formas *congeladas* pelo uso” (SILVEIRA, 1986, p. 68), afinal “a palavra principia” no lugar em que água pode significar ave, ela principia quando há disposição para “derrubar arestas” que mantém as palavras em “caixas” de conceitos cristalizados. Fiama afirma que “as palavras [...] despem objetos”, porque os termos dicionarizados são como roupas que podem ser trocadas e inovadas; os significantes limitam o que se pode expressar e a proposta de Fiama em *Grafia 1* é, de certa forma, uma busca pela libertação da palavra.

Esse entendimento sobre a variabilidade de significados também é argumentado por Llansol, em 1972 (*Uma data em cada mão*), pois, para ela, “falar sobre a palavra é falar de estilhaçamento [...]” (LLANSOL, 2009, p. 30), ideia reforçada n’*O livro das comunidades* quando ela escreve “Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 25). Dessa forma, Llansol vai ao encontro da ideia de Fiama de que a realidade, transmitida em palavra, precisa romper com os signos dicionarizados. Em *A restante vida*, Llansol nos mostra, “na prática”, uma subversão de conceitos no sentido de ideia mental que fazemos das palavras, quando afirma “que a casa sonhada não podia servir de abrigo, / nem de cama, / nem de mesa, / mas de lugar de batalha.” (LLANSOL, 2014b [1982], p. 15), enquanto compreendemos, de uma forma geral, que a “casa” é um lugar de refúgio. Talvez seja um lugar de refúgio, mas não para os pobres que ela recupera na trilogia *Geografia de Rebeldes*, não para as Figuras que, em sua *História*, foram oprimidas, presas, mortas e rejeitadas pelas suas próprias comunidades; por isso há essa necessidade de romper com o conceito que fazemos de “casa”.

Fiama e Llansol apontam para uma questão já discutida por Nietzsche em seu texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1873): “Todo conceito nasce por igualação do não-igual” (NIETZSCHE, 1999, p. 56), ou seja, além da arbitrariedade usada para nomear “ave”, por exemplo,

seu significado dicionarizado é dado a partir de uma generalização de seres diferentes com alguns aspectos semelhantes (afinal um melro, uma galinha e um flamingo não são iguais, embora possuam asas e bico). O incômodo relacionado à falha dessa palavra e ao esvaziamento das definições dicionarizadas por serem apenas correspondências ao real aparece, portanto, na obra de Fiama – como em tantas poéticas – e, de certa forma, em Llansol. Agamben menciona que “ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência” (AGAMBEN, 2018, p. 67). Fiama está à mercê da impotência do artista e da língua cristalizada (que carrega consigo um poder muitas vezes contrário à produção poética), afinal, parte da impotência do poeta encontra-se na limitação imposta pela língua. Por isso a postura de Fiama, como poeta, de romper com, pelo menos, uma dessas impotências. A respeito disso, Rafael Santana afirma que:

os versos “Água significa ave / se” tornaram-se definidores de toda a poética de Poesia 61, desejosa de uma desmontagem do poder pela e na palavra. Porque, cientes de que a língua é uma convenção e de que os signos são majoritariamente arbitrários, os poetas de Poesia 61 são também conscientes de que é apenas através da fricção, isto é, apenas através do corpo a corpo com a linguagem que a palavra se faz libertária. (SANTANA, 2018, p. 86).

Maria Gabriela Llansol também está à mercê de duas impotências, a do artista e a dos gêneros fechados, por isso ela empreende, em sua escrita, uma busca pela libertação do romance para que ele continue vivo. Essa libertação, como em Fiama, ocorre através da “desmontagem do poder pela e na palavra” (SANTANA, 2018, p. 86). Se Llansol compreende que a palavra ultrapassa e estilhaça o que se tenta encerrar nela, como ela afirma nos trechos já citados d’*O livro das comunidades* e de *Uma data em cada mão*, faz-se necessário libertá-la, seja pela desmontagem de seu significado, como faz Fiama, seja pelo seu emprego diferenciado, como faz Llansol. António Guerreiro afirma que, em Llansol, “a linguagem deve resgatar-se da sua hipocrisia, recusar toda a cristalização para se abrir a novos horizontes de sentido” (GUERREIRO, 2011, p. 12), ou seja, em sua ficção, Llansol também empreende um “corpo a corpo com a linguagem” para libertar a palavra da cristalização e estabelecer novos significados. Nesse corpo a corpo, Llansol investe na literalidade das palavras, algo que também pode ser percebido na poética de Fiama.

Na apresentação que faz do livro *(Este) Rosto*, de Fiama, Eduardo Prado Coelho destaca que:

“é importante, para alcançar todo o rigor do texto que nos ocupa, ter em conta que ele não pretende de nós uma leitura de tipo simbólico. Isto é, torna-se necessário vencer o hábito (vício) de procurar atingir o que está para além do que se lê: quando o poeta escreve isto teria querido dizer aquilo. Não, senhores (insistia Breton): quanto escreve isto, quer dizer isto mesmo.” (COELHO, 1972, p. 268)

A consciência de potencializar a palavra para abarcar o real, de modo a ultrapassar a construção simbólica (tradicionalmente relacionada à poesia) é cada vez mais aparente na obra de Fiana Hasse Pais Brandão. Se em “Grafia 1”, Fiana amplia o sentido de água para, também, significar ave, em “Dizer Avis (ave)”, poema de *(Este) Rosto* (1970), ela aponta para como o nome³ limita os seres:

Seriam os nomes ver-se-iam assim árvores
toda a paisagem a sua implantação: eis
mais uma vez árvores (já floriram já antes
emurhecera) são chamadas: cyparissus, silvas,
símbolos. Assim não permanecem, não germinam
antes de palavras – sendo a abelha (o nome apis)
que as fecunda: disse-se o léxico óvulo a semente
a terra (a terra) os séculos as línguas mortas estas
novas palavras. É neste fio que o insecto segue
o seu percurso (vivo) sobre o nome apis aracne teia
ou o favo a bordadura de árvores ou o núcleo
(das mesmas) que formam o bosque
A zona florestal as suas leis defesos.
E conforme as aves voam (rémiges) dizer avis
(ave).
(BRANDÃO, 2017, p. 111)

Nesse poema, Fiana ressalta como as palavras tomam precedência e maior preponderância que os próprios seres. “Seriam os nomes ver-se-iam assim árvores” indica que primeiro temos o nome, só então podemos ver as árvores. A linguística nos ensina que nossa memória funciona a partir da língua, da capacidade de relacionar palavras a imagens (ainda que mentais), Fiana aqui questiona essa limitação pois o nome fixa o ser em algo que não é o ser. Em Grafia 1, Fiana procura quebrar com essa limitação no nome quando afirma “Água significa ave // se”, procurando evocar uma ideia diferente de água; uma das condições de água significar ave é “se [...] as palavras são densas de sangue”⁴, ou seja, se as palavras forem além do nome e ganharem vida. E é a vida (ciclo) da árvore que Fiana ressalta no início do poema “Dizer Avis (ave)”, pois esses seres aos quais nomeamos árvores “já floriram já antes / emurhecera”, ou seja, já tiveram uma vida própria, além dos nomes que as demos, mas insistimos neles, fazemos distinções entre as árvores, que podem ser chamadas de cyparissus, nome latino de cipreste, ou de pé-de-silva. Fiana mais uma vez destaca que tais nomes precedem sua vida: “Assim não permanecem, não germinam / antes de palavras”.

A poetisa insiste nos nomes que damos aos seres ao descrever quase cientificamente a natureza mencionada no poema, o óvulo da árvore é fecundado pela apis, e a semente cairá na terra. Ela aponta para o uso do latim, uma língua morta, como a língua utilizada pela taxonomia para nomear novas espécies, novas palavras que nomeiam seres que viviam antes de tais nomes. Os nomes suprimem a vida e a experiência que ocorriam antes.

Obtenho tal compreensão através do primeiro termo em latim utilizado no poema “cyparissus”, que não é o nome científico do cipreste, embora pareça ser, e que nos remete ao Cyparissus, homem transformado em árvore na literatura clássica. Ovídio descreve o caso no livro X das *Metamorfoses*, no qual Ciparisso chora por matar, erroneamente, um veado que lhe fora dado para companhia, pede que Apolo o permita chorar por toda a vida e é, então, transformado numa árvore que chora continuamente. Compreendo tal mito no poema de Fiana como uma observação de que a nomeação da árvore com o nome da personagem apaga sua vida e suas experiências anteriores à transformação, bem como a nomeação dos seres desbota a vida dos seres vivos.

No livro *(Este) Rosto*, Fiana escreve uma poesia literal, fugindo de símbolos porque está, segundo Gastão Cruz (1973, pp. 188), empreendendo uma reconstrução da linguagem, reconstrução que se iniciou em *Morfismos*, mas que permanece sendo um ponto importante no decorrer da sua produção poética. Essa força da literalidade da palavra também está presente na trilogia *Geografia de Rebeldes*, na qual Llansol usa as palavras como forma de expressar o real de forma pujante (Llansol embute suas palavras com uma potência que provém da “fricção” mencionada por Rafael Santana); mas essa força dependente do real, da vivência, da experiência. É por isso que Llansol não emprega metáforas; a autora compreende que “a metáfora é um mundo redutor da cultura” (GUERREIRO, 2011, p. 15). Em sua escrita, portanto, as palavras são ampliadas para abarcar toda potência que têm em si, para além das “arestas” onde as situaram previamente.

Ao observar a obra de Fiana ao longo dos anos, percebemos que, cada vez mais, a autora reflete sobre a escrita enquanto escreve, uma característica em comum a Llansol, experimentando e levando tal produção a limites cada vez mais elevados. Em 1979, Fiana experimenta sua escrita de uma forma ainda mais radical em *Melómana*, compreendendo que “O texto registra as palavras pensadas como som. Os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma dos objetos.” (BRANDÃO, 2017, p. 249). Enquanto “brinca com os fonemas”, ela reflete sobre as metáforas de forma bem próxima de Llansol no primeiro poema. Lemos na estrofe final de “O cedro” que:

[...] Estou num elevadolimite
da cultura comosetu
minhaimagem falante te tivesses
formado ecultivado com as vári-
as formas. Mas seeunão souber
fugir aodesespero senãosouber nãoi-
maginar aaflição avançarei mais
pelopoema até obter estes sons
ligadosvários queroam para se-
rem correspondências demetáforas vazias.
(BRANDÃO, 2017, p. 250)

Ou seja, se para Llansol as metáforas são “um mundo redutor da cultura”, para Fiama, as metáforas só existem em sua obra se lhe falta artifício para colocar o “elevado limite / da cultura” em poema, tendo que transformá-la em “metáforas vazias”. Acredito que uma das formas que Llansol se utiliza para evitar esse esvaziamento da palavra é o uso que faz de Figuras, que são escritas e que escrevem, trazendo para a obra a reflexão sobre a escrita da própria obra. Não é à toa que São João da Cruz “[...] escrevia um novo livro, ‘O livro das Comunidades’, desconhecido nas suas Obras Completas.” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 48) ou que ele afirme que “[...] ia morrer para poder descrever o momento da morte; [...]” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 28). Elaborar essa escrita para transmutar o real em texto é o desafio que Llansol toma para a gestação de sua escrita; então suas Figuras precisam experimentar o real, ainda que na ficção, para que tal real esteja presente na obra, as Figuras peregrinam, meditam e batalham para que esse processo também esteja ali.

Retornando à questão do “hábito” de procurar símbolos e metáforas na poesia, como Eduardo Prado Coelho menciona, uma escrita/poética imagética como a de Llansol e Fiama podem gerar certa “dificuldade da [na] primeira leitura” (COELHO, 1972, p. 270), pois as imagens não são meras metáforas. É preciso despir-se dos moldes aprendidos para a leitura de um romance antes que se leia *O livro das comunidades*, bem como é necessário abandonar o que se aprendeu sobre a simbologia na poesia antes de se ler a *Obra breve* de Fiama. De qualquer forma, essa libertação das formas e dos significados é muito moderna, segundo a definição de Gastão Cruz em seu ensaio “O conceito de modernidade e a poesia portuguesa contemporânea”. Nesse ensaio, Gastão afirma que o surrealismo abriu caminho “quer para o discurso metafórico de Herberto Helder, quer para a desintegração (*Poesia 61*) e, conseqüentemente, para a posterior reconstrução da discursividade poética ([...] Fiama Hasse Pais Brandão).” (CRUZ, 1973, p. 17).

Acredito que essa desintegração e reconstrução do discurso poético, presente tanto em Fiama quanto em Llansol, estão presentes em todos os poetas (*lato sensu*) que são modernos em seu próprio tempo e, por isso, relevantes dentro e fora de seu tempo. Segundo Gastão: “Moderna é, como já lemos num ensaio de Ruy Belo, a *poesia capaz de se projectar no futuro por ter plasmado, ou pressuposto, vivo, o nosso tempo*. Porque a linguagem da poesia é o mundo e o tempo em que se vive.” (CRUZ, 1973, p. 17). Dessa forma, os poetas que assim o fazem são modernos independente de quando tenham escrito, afinal “sabemos perfeitamente que Shakespeare é tão moderno como Whitman, Camões como Pessoa [...]” (CRUZ, 1973, p. 13). Assim também são modernas Fiama e Llansol, pois participam ativamente na construção do discurso poético de seu tempo, contrapondo-se aos ultrapassados uma vez que “estar ultrapassado é, muito simplesmente, não ter sido ou não ser capaz de participar na construção da poesia do seu tempo” (CRUZ, 1973, p. 23). O processo de destruir a língua para (re)construí-la já estava presente em Dante, outro moderno atemporal, um autor que também potencializou a palavra (e sua língua materna) para abarcar sua Comédia. Didier Ottaviani, ao escrever o ensaio “A Potência da Linguagem em Dante” afirma que

[...] antes mesmo de poder *constituir* a língua e as novas relações vivas, trata-se de *destruir* a antiga língua. Não se trata de uma rejeição, mas de uma verdadeira recomposição: como a alquimia deve começar pela “obra em negro”, destruição necessária da matéria em vista de sua recomposição, a nova palavra significativa deve destruir a antiga, torturar a gramática como fazem os neologismos do *Paraíso*, a fim de construir sobre estas ruínas o novo indivíduo falante, o novo Adão.

(OTTAVIANI, 2013, p. 157)

Essa “recomposição” da língua está entranhada no nascimento da escrita de Fiama e de Llansol. As autoras experimentam a língua, de forma laboratorial, elaborando, de certa forma, uma alquimia da linguagem. Embora elas trabalhem numa língua já bem “estabelecida”, que é o caso da língua portuguesa no século XX⁵, as autoras subvertem sua língua de modo a alcançar seu plano literário. Assim elas começam pela *nigredo* ao se oporem às “formas congeladas” (cf. SILVEIRA) para obterem sua *rubedo*, seu *opus alchimicum*: suas obras. Para Fiama, isso se dá com a ressignificação de palavras, pelo corte de letras, junção de sílabas etc. Em Llansol, a subversão ocorre na estrutura do texto, com os cortes, quebras de frases e de parágrafos, versificações, travessões e colunas. Fiama e Llansol dão nova vida à língua por meio de sua experimentação.

Essa experimentação alquímica é exposta claramente por Llansol n’*A restante vida*, quando lemos: “Ana de Peñalosa chegou ao fim da vida. Ser o fim é-lhe indiferente, não tem muito sentido. Mais uma vez pensa em utilizar a escrita / que sempre lhe serviu / de laboratório / e de alquimia” (LLANSOL, 2014b [1982], p. 71), ou seja, trabalhar na língua é uma experiência alquímica com o objetivo de transformar as experiências em algo que faça sentido: sua obra, a *Ars Magna*, a Pedra Filosofal⁶. Transformar o real em conhecimento que faça sentido é um propósito da escrita de Llansol. Guerreiro afirma que o conhecimento é uma questão de “tonalidade afectiva” em Llansol e ela afirma que “escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é [...] transformador” (GUERREIRO, 2011, p. 12). Escrever é transformar esse pensamento em algo concreto a fim de compartilhar “um itinerário de conhecimento” (GUERREIRO, 2011, p. 12) sobre o real - ficcional.

Llansol deixa claro, no final d’*O livro das comunidades*, que a escrita é lugar propício para se obter conhecimento, pois Ana de Peñalosa afirma que:

Dantes, foi o tempo de aprender o que me ensinavam, agora é o tempo de conhecer o que, durante todos estes anos, me foi dito. Preparação valiosa da última etapa da idade adulta, abandono sereno e iniciático do labirinto.

(LLANSOL, 2014a [1977], p. 73)

Deste modo, ao encerrar o livro, afirma que “Era o fim do texto, mas fim provisório. Recomeçou na manhã seguinte o diálogo com o novo ser.” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 73), ou seja, o labirinto iniciático foi supe-

rado uma vez que se conclui a obra e a obra seguinte começa com o “novo ser” (o monstro que será desvendado na obra seguinte) já transformado pelo processo alquímico da escrita, que provoca mudança e conhecimento. Yvette K. Centeno explica “O labirinto é pois um lugar sagrado de transformação” (CENTENO, 1987, p. 98) e que “[...] a entrada no labirinto é uma iniciação, e que a resolução das dificuldades da saída significa a obtenção da pedra filosofal, da sabedoria que caracteriza o hermetista bem sucedido na Obra.” (CENTENO, 1987, p. 98 - 99). Compreendo, portanto, que concluir o primeiro livro da trilogia transformou a escrita de Llansol e, de certa forma, foi assim que parte da sua escrita – seu romance – nasceu.

A “resolução das dificuldades” para a “obtenção da pedra filosofal” é perceptível também em Fiana, que nos traz a imagem de um alquimista que se torna poeta ao completar sua obra no poema “Operário Cantado”, que cito abaixo, e que foi publicado no livro *Barcas Novas* (1967).

O operário
quando o cantam
deixa a máquina
porque o trabalho
cantado
é menor

Trabalha nas palavras com amor
o operário
poisa na boca um martelo
fica em silêncio ouvindo
como o cantam

Porém o instrumento
poisado logo
destrói
porque pára o movimento
e o ferro
ao passar de mão a poema
dói
(BRANDÃO, 2017, p. 56)

Nesse poema, percebemos que resolver as dificuldades da escrita pode ser um processo doloroso (“dói”), difícil, mas que a transmutação ocorrerá: o ferro se tornará poema, obter-se-á a obra, a *Ars Magna* do poeta. Vale ressaltar que, antes de poeta, o sujeito desse poema é um operário que trabalha na máquina, usando o martelo para talvez consertar o ferro da máquina que utiliza, mas que seu instrumento de trabalho é posto de lado para que ouça a palavra que lhe vem cantada até que transforma o ferro (parte da experiência que teve até então) em poema.

Um outro ponto da arte alquímica que tanto Llansol quanto Fiana trazem para as suas obras é o trabalhar a partir do conhecimento de outrem. Na comunidade alquímica, um adepto que já alcançou a *ars magna* passa seu conhecimento adiante. Embora trabalhem individualmente, os alquimistas

compartilham o conhecimento já adquirido através dos tratados alquímicos a respeito do processo para que os adeptos menos experientes tenham um caminho a seguir. O mesmo ocorre na escrita de Fiana e Llansol, pois ambas abandonam a ideia de originalidade *stricto sensu* e trabalham em seus próprios textos a partir do que leram. Isso é afirmado claramente no início do Lugar 18 do *Livro das Comunidades*: “Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 55). Nesse trecho, Llansol apresenta um pouco da sua “arte poética”. Seu processo de escrita envolve a leitura e os comentários sobre os textos lidos; tanto as citações quanto a presença de escritores como Figuras de seu texto indicam a importância das leituras de Llansol para a sua própria produção literária.

Se na trilogia *Geografia de Rebeldes*, Maria Gabriela Llansol recupera personagens históricas que foram oprimidas pelos príncipes, e transforma-as em Figuras de seu texto; se ela reescreve suas biografias, como fez com Müntzer (Lugar 13), e procura dar-lhes voz, as citações feitas acrescentam outra camada de sentido que complementa a mais superficial, aprofundando sua crítica à sociedade que oprimiu tantas pessoas, direta ou indiretamente, por impor um pensamento padronizado. Um exemplo dessa camada adicional de sentido ocorre n’*O livro das comunidades*, quando o Lugar 14 recupera a prisão de São João da Cruz em Toledo e encerra com uma Ana de Peñalosa ansiosa pelo retorno de seus filhos do livro, João da Cruz e Müntzer, angustiada para saber se se encontravam bem, se retornariam. O Lugar 15 mostra ao leitor uma Ana surpresa pelo retorno de seus filhos, debruçando-se sobre um texto que está escrevendo. Tal texto tem algumas expressões que ecoam em Ana e que estão indicadas entre aspas no texto, e fazem referência ao poema “O menino da sua mãe”, de Fernando Pessoa:

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspasado
— Duas, de lado a lado —,
Jaz morto, e arrefece.

[...]

Lá longe, em casa, há a prece:
“Que volte cedo, e bem!”
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.
(PESSOA, 1976, p. 146)

Ora, um poema que mostra o destino cruel no qual uma mãe intercede para que seu único filho retorne para casa em segurança, enquanto ele jaz morto, baleado, na rua, vai de encontro a angústia sentida por Ana de Peñalosa enquanto seus filhos estavam longe. Afinal, a presença de João da Cruz e de Müntzer no livro de Llansol já ecoa o destino cruel que sofreram, um preso e perseguido, outro, torturado e decapitado. Embora a citação não indique o nome de Pessoa, reconhecer ali o poema mencionado invoca uma profundidade no sentido do Lugar 15.

Assim como Llansol apresenta um tipo de “arte poética” através de Ana de Peñalosa no primeiro livro da trilogia, Fiama também apresenta sua “arte poética” no último poema de *Era* (1974):

O TEXTO DE JOAN ZORRO

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos
a joan zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura
exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra a da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.
(BRANDÃO, 2017, p. 173)

Nesse poema, Fiama atribui seus textos ao “movimento da escrita e da leitura” assim como Llansol lê o texto e cobre-o com o seu próprio texto. Ana de Peñalosa afirma que “se pudesse olhar o texto a produzir-se, voltaria de novo a ler” (LLANSOL, 2014a [1977], p. 14), ora, o sujeito poético de “O texto de joan zorro” aprendeu a ler produzindo, sabendo que isso é uma forma de levar a linguagem e a originalidade (a partir das citações e referências) ao limite, não como uma cópia, mas consciente de que absorvera o que lera tornando suas leituras uma parte de suas próprias referências; tal como Llansol fez com o poema de Pessoa. Além disso, o sujeito poético afirma que “Existimos sobre o anterior” por compreender que não há originalidade completa; o que é inovador, nas autoras, é a forma como os textos lidos se embrenham ao próprio texto das escritoras com citações fluidas e é nessa junção que suas escritas nascem através da experimentação, construindo a “mutabilidade da grafia”.

Fiama ainda fala mais abertamente sobre o assunto no ensaio “O Labirinto Camoniano” quando escreve: “Em 1975 [...], mostrei que algumas figuras do nosso (meu) património poético tinham ganho contorno, para além de simples citações, tornando-se, como visões biográficas e textuais, corpo do meu texto.” (BRANDÃO, 2007, p. 13). Com referências a versos de outros poemas, nomes de escritores, referências a teoria literária clássica ou aos princípios herméticos, Fiama constrói *Novas Visões do Passado* (1975) partindo dos que a precederam e das leituras que a constituíram, para uma apresentação de suas inquietações relacionadas às questões sociais, bem como ao fazer poético. É inegável, portanto, que as referências presentes nos textos de Fiama e Llansol aprofundem o sentido que o leitor pode criar de suas obras.

Esse percurso que tentei traçar nas obras de Fiama Hasse Pais Brandão e de Maria Gabriela Llansol nos mostra um processo alquímico de suas escritas. Partimos da obra em negro, que seria o rompimento com as formas pré-estabelecidas pela tradição em Llansol e com as palavras cristalizadas pelo dicionário em Fiama, passamos pelo processo de experimentação a partir de outros textos, sendo Fiama e Llansol alquimistas que fizeram uso do conhecimento dos que vieram antes delas, praticando a citação e inovando a partir de suas leituras. Podemos concluir que ambas atingiram a Grande obra, a pedra filosofal, pois como o operário torna-se poeta ao transmutar ferro a

poema, no poema “Operário Cantado”, assim também Fiamma transforma-se em poeta depois da publicação de *Morfismos* e Llansol torna-se romancista depois de concluir *O Livro das Comunidades*. Embora a escrita de ambas tenha nascido com a conclusão dessas obras que marcaram seus percursos literários, ambas continuaram retornando ao laboratório alquímico, como Ana de Peñalosa, para novos experimentos, gerando, assim, novas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *O Fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BÍBLIA, A. T. Levítico. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e corrigida no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra breve – poesia reunida*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

BRANDÃO. O Labirinto Camoniano. In: _____. *O Labirinto Camoniano e outros labirintos*. Lisboa: Teorema, 2007. p. 11-20.

CENTENO, Yvette K. Labirinto e Alquimia. In: _____. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987. p. 97-106.

COELHO, Eduardo Prado. Apresentação de um livro: “(Este) Rosto”. In: _____. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972. p. 263-271.

CRUZ, Gastão. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

GUERREIRO, António. Na margem da língua, fora da literatura. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014a [1977].

LLANSOL. *A Restante Vida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014b [1982].

LLANSOL. *Os pregos na erva*. Lisboa: Ed. Rolim, s.d.

LLANSOL. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboalipzig: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Ed. Rolim, 1994.

LLANSOL. *Uma data em cada mão: Livro de Horas 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

REVISTA Estudos Portugueses e Africanos, Unicamp. *Estudos Portugueses e Africanos*, v. 21, 1993. p. 49-54.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da Silveira. *Lápide e versão – ensaios sobre Fiamma Hasse Pais Brandão – Seguidos de Memorial da Pedra Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

_____. *Portugal – maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

MOURÃO, José Augusto. Posfácio. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 101-109.

NIETZSCHE, F. “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”. In: _____. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 51-60.

OTTAVIANI, Didier. A Potência da Linguagem em Dante. In: PINHEIRO, M. R.; FILHO, Celso Martins. *Neoplatonismo, Mística e Linguagem*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013. p. 141-163.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1976.

SANTANA, Rafael. Grafias em Metamorfose. In: *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 81-88, 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela

SOUZA FILHO, Aderaldo Ferreira. “As invenções suspeitas de verdade”: niilismo e potências do falso em Maria Gabriela Llansol e Fiamma Hasse Pais Brandão. 2017. 230 f.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/6585/1/tese%20final%20impress%C3%A3o%20com%20ficha%20catalog.pdf>> Acesso em: 28 jul. 2019.

*Recebido para avaliação em 30/11/2021
Aprovado para publicação em 06/02/2022*

NOTAS

1 É mestranda em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). É graduada em Letras Português/Inglês pela UFF e leciona Língua Inglesa e Oficina Literária Língua Inglesa na escola Fórum Cultural. Publicou o capítulo “‘Lápide e versão’, passado e presente: o movimento de leitura e escrita de Fiamma Hasse Pais Brandão” no volume 4 do livro *Literatura comparada, Circulação literária e cultural*. Também participou de alguns eventos acadêmicos.

2 Apesar de Saussure afirmar que “a língua, reduzida a seu princípio essencial, é uma nomenclatura, vale dizer, uma lista de termos que correspondem a outras tantas coisas.” (SAUSSURE, 2006 [1916], p. 79), o que permanece é sua dicotomia significante-significado do signo linguístico, que é o ponto a que Fiamma se opõe.

3 A limitação imposta pelo nome é um tema recorrente na poética de Fiamma Hasse Pais Brandão.

4 Na tradição judaica, que não pode ser ignorada ao lermos Fiamma, afirma em Levítico 17.11: “a vida da carne está no sangue.” (BÍBLIA, Lv. 17, 11)

5 Diferentemente de Dante que procurou estabelecer o italiano como uma língua digna de cantar um Poema como o seu.

6 A Pedra Filosofal dos alquimistas permite transformar metais baixos em ouro e com ela pode-se produzir o elixir da vida, que concede cura às doenças e imortalidade.