

Encontros com Ana Hatherly

Ida Alves e

Rogério Barbosa (orgs.)



© Ida Alves e Rogério Barbosa (orgs)

© Oficina Raquel, 2015

CONSELHO EDITORIAL

Maria de Lourdes Soares (UFRJ)

Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto)

Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)

Phillip Rothwell (Rutgers University)

Gerson Luiz Roani (Universidade Federal de Viçosa)

EDITORES

Raquel Menezes e Luis Maffei

CAPA

Marcel Lopes

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)

REVISÃO

Fernanda Paixão



www.oficinaraquel.com

oficina@oficinaraquel.com

facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Alves, Ida e Barbosa, Rogério

Encontros com Ana Hatherly. Oficina Raquel, 2015.

192 p. ; 14 x 21 cm

ISBN: 978-85-65505-69-7

1. Ensaio brasileiro I. Poesia Portuguesa

CDD 869.4

Sumário

Apresentação	7
<i>Ida Alves / Rogério Barbosa da Silva</i>	
“Só as coisas cantadas realmente são”	11
<i>Simone de Oliveira</i>	
Ana Hatherly, <i>O Espaço Crítico</i> e a sua poesia	15
<i>Annie Gisele Fernandes</i>	
O jogo do mestre e da discípula, segundo Ana Hatherly	35
<i>Claudio Daniel</i>	
O mestre e a discípula – Poder e sedução na escritura de Ana Hatherly	51
<i>Luci Ruas</i>	
Rilke mudado em português por Ana Hatherly	65
<i>Luis Maffei</i>	
O “Cubo das Sensações”: de Ana Hatherly a José Gil	79
<i>Madalena Vaz Pinto</i>	

O “ABC em Motes” para Ana Hatherly <i>Marcia Arruda Franco</i>	91
O efeito de jogo na poesia de Ana Hatherly <i>Márcia Helena S. Barbosa</i>	107
As metamorfoses da escrita: constelações de palavras e imagens na obra plástica de Ana Hatherly <i>Marcus Rogério Salgado</i>	127
Variações sobre um tema de Joyce: Ana Hatherly e a reinvenção de si mesma <i>Maria da Glória Bordini</i>	140
<i>Fibrilações</i> ou a febril ação A figura do “coração tardio” em Ana Hatherly <i>Pedro Serra</i>	155
Uma aprendizagem pelo jogo: lendo Ana Hatherly e Clarice Lispector <i>Rogério Barbosa da Silva</i>	166
Sobre o amor em <i>O Mestre</i> , de Ana Hatherly <i>Silvana Maria Pessoa de Oliveira</i>	179
O estudo do siLêncio <i>Ana Marques Gastão</i>	189

Apresentação

Encontros com Ana Hatherly

Os diálogos críticos com a obra poética, ficcional e plástica de Ana Hatherly presentes neste volume fazem jus a uma autora não apenas excepcional e marcante na cultura de língua portuguesa, mas também a uma escritora que teve sempre um olhar sensível para o Brasil nos caminhos bifurcados de sua trajetória de artista, intelectual e pesquisadora. Como poeta, o interesse pelas poéticas experimentais e pelo barroco aproxima-a dos brasileiros Affonso Ávila e Haroldo de Campos, e com eles forma uma tríade intelectual que tanto revalorizou a estética barroca quanto enriqueceu o paideuma crítico da poesia portuguesa e brasileira. Esse interesse mútuo aproximou afetivamente Ana Hatherly e Affonso Ávila, e também a poeta Laís Correia de Araújo. E, provavelmente através desta última, foi possível o intercâmbio de Ana com poetas geracionalmente mais novos, como Lázaro Barreto, Ubirascu Carneiro da Cunha e Joaquim Branco. Sua presença no Suplemento Literário de Minas Gerais gerou uma correspondência ativa com escritores de vanguarda mineira — isso é possível observar no acervo da artista na Biblioteca Nacional em Lisboa, ou no acervo de Escritores Mineiros, da UFMG. Mas suas atividades intelectuais e produção

ensaística, como acadêmica, tornaram também Ana Hatherly uma referência entre os brasileiros, em razão de suas pesquisas de base e acurada análise crítica, como em *A experiência do prodígio — Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*; *Po-Ex — Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, entre outros, volume destacado em vários estudos desta coletânea. Essa vivência afetiva do Brasil e de sua gente está registrada na seção de poemas “Evocação do Brasil (anos 70-90)”, do livro *Itinerários* (Quasi Edições, 2003). Nesses poemas, Ana Hatherly homenageia vários dos seus amigos acadêmicos brasileiros, ou viaja nas delícias do idioma (dos nomes, das frutas, da geografia). Para ela a língua falada no Brasil é:

um português adoçado:

A sua dureza
trabalhada
no engenho dos séculos deu essa doçura
essa macieza pura.

A língua é o tigre
o falante o domador
os séculos o percurso
o caminho a eterna descoberta.

(Hatherly: 2003, p. 100)

Noutro poema, diz “ó Brasil / terra maravilhosa / onde cresce / a fruta mais gostosa” (Hatherly: 2003, p. 90), e enumera, na sequência, uma lista de frutas brasileiras, terminando com uma citação de *A ilha da maré*, de Manoel Botelho de Oliveira: “As romãs rubicundas, quando abertas / à vista agrados são, à língua ofertas” (Oliveira apud Hatherly: 2003, p. 91). Aliam-se aqui o olhar poético e a visão da pesquisadora, viajando pelas imagens e textos da tradição. Escreve depois numa de suas *tisanas*:

Estou noutro hemisfério. Caminho e olho. Nas árvores enormes as folhas são vermelhas. Não são folhas são frutas largas romãs abertas penso eu numa concessão ao léxico tradicional, (...) (Hatherly: 2006, p. 73)

Essa é uma particularidade fundamental na linhagem de poetas como Ana Hatherly, ela que faz transitar sua obra entre a poesia e as artes visuais, entre a ficção e a poesia e o ensaio. Tendo iniciado sua vida literária com a publicação dos poemas de *Um ritmo perdido e Aparências* (1959), sua obra evolui com a marca experimental que se conquista já em *O Mestre* (1963), cujos 50 anos comemoramos em 2013 na Universidade Federal Fluminense e cujo mote usamos para celebrar a obra dessa poeta já com mais de meio século de vida literária, e dona de uma obra plural e de excelência expressiva na cultura de língua portuguesa.

Considerando-se tanto a dimensão do afeto que a liga aos brasileiros, acadêmicos e poetas, quanto os muitos caminhos reflexivos que seduzem estudiosos da palavra literária, as seções deste volume propõem justamente “encontros” e “diálogos” com essa autora instigante. Aproveitamos aqui “encontro” no seu sentido sugestivo de aproximação, confluência, descoberta (mútua), e os “diálogos”, isto é, a conversa, a troca e o exercício da compreensão, o que permite também as conjunções afetivas.

Ressalte-se, enfim, que os autores reunidos nesta coletânea constituem leitores críticos afinados com a obra de Ana Hatherly em suas facetas poéticas, ficcional e ensaística, ou ainda estudiosos da literatura portuguesa que reconhecem a importância da autora no cenário cultural luso-brasileiro.

Ida Alves

Rogério Barbosa da Silva

Referências

- HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio — Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1983.
- _____. *Interfaces do olhar — Uma antologia crítica; uma antologia poética*. Lisboa: 2004.
- _____. *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- _____. *O Mestre*. Lisboa: Quimera, 1995.
- _____. *O Mestre*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. *Po-Ex — Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- _____. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário. *Leonorama — Volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Edições Colibri; FCSH/UNL, 2010.

“Só as coisas cantadas realmente são”

Simone de Oliveira

Ana Hatherly, Eros Frenético

Minha habitual e já conhecida recusa, nos últimos anos, em participar de congressos, encontros e simpósios foi vencida, em 2013, por uma conjugação de diferentes motivos. De um lado, a aguda consciência da grandeza da obra da artista Ana Hatherly e a amizade e o bem-querer que nos unem há quarenta e cinco anos. De outro, minha ligação de respeito e carinho pelo grupo de professores de Literatura Portuguesa e Africana do Instituto de Letras da UFF.

Ao repensar o conjunto da obra de nossa autora, para uma breve abertura dos presentes trabalhos, veio-me de imediato à mente uma frase de Paulo Vanzolini, zoólogo e compositor brasileiro, ao entrar na mata, espaço de suas pesquisas: “Na mata, o todo é maior que a soma das partes que a compõem.” Nesta *Jornada Ana Hatherly*, realizada em novembro de 2013, no âmbito do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana — NEPA UFF, inúmeros estudiosos vindos de diferentes universidades brasileiras

e também do exterior (UERJ, UFF, UFMG, UNB, UFRJ, UFRS, UPE, CEFET-MG, RGPL, Universidade de Salamanca) abordaram a rica e plural variedade da produção de Ana Hatherly como poeta, romancista, ensaísta, artista plástica e cineasta.

Destinada a uma carreira musical cedo abandonada por problemas de saúde, inicia ela em 1958 sua caminhada na literatura portuguesa com a publicação do livro de poemas *Um ritmo perdido*, seguido de *As aparências* (1959) e *A dama e o cavaleiro* (1960). A poesia continuará a ser importante presença em sua obra com livros como, por exemplo, *Eros frenético* (1968), *O cisne intacto* (1983), *Volúpia* (1994), *Fibrilações* (2004) ou *A neo-Penélope* (2007). No decorrer desse longo caminho constata-se o espírito transgressor de uma artista que sempre inova e ousa transpor limites com inteligência e rigor.

Inteligência e rigor, aliás, não marcam apenas a produção poética de Ana Hatherly, mas são traço fundamental no conjunto de sua obra. No campo da prosa, ao lado de inúmeras crônicas, anacrônicas, quase-tisanas e outras neoprosas, ocupa lugar especial o romance *O mestre*, cujo cinquentenário de publicação comemorou-se no ano de 2013 e ao qual foram dedicadas as comunicações na primeira parte da Jornada. Rigor e inteligência sim, e também paixão e humor podem ser observados na leitura de obras hatherlianas.

Assinale-se ainda, sem medo da repetição, que inteligência, paixão e rigor marcam outra importante contribuição da escritora: seus vários ensaios e obras de investigação como *A experiência do prodígio — Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*; *Po.Ex — Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*; *O espaço crítico — Do simbolismo à vanguarda*; *A preciosa de Sórora Maria do Céu*. O mesmo olhar agudo que analisa textos desde o século XVII até a poesia experimental também se volta, em diversos momentos, para o seu próprio fazer literário. Afirma Ana Hatherly em *O espaço crítico*: “O que me tem

levado a escrever acerca do meu próprio trabalho tem sido a dificuldade de leitura que ele muitas vezes tem levantado.” E por que isto acontece? Por sua já referida busca de fugir às normas, esticando ao máximo as cordas dos modelos vigentes, é ela uma autora cujo espírito transgressor desafia constantemente os leitores.

Uma infinita gama de interesses e uma imensa capacidade de trabalho aliadas a uma criatividade que não conhece limites levam Ana Hatherly a se voltar para outros campos da arte que não a literatura. Podemos acompanhar sua presença nas artes visuais através de inúmeras exposições, entre as quais cito apenas a retrospectiva *Obra visual 1960—1990*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; a *Parole et figure*, homenagem a Michel Butor na Suíça; ou ainda uma sala exclusiva para seus trabalhos, em 2013, na Fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva, além de criações para capas de alguns de seus livros, como *A cidade das palavras*, *O cisne intacto* e *Fibrilações*.

Os traços de sua personalidade artística anteriormente lembrados também a levam não apenas a escrever sobre alguns cineastas (Ingmar Bergman, Jean-Luc Goddard, Dziga Vertov), mas ainda a seguir um curso de cinema na London Film School e a realizar alguns curta-metragens dos quais o Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian guarda cópias.

Ao finalizar este pequeno texto de abertura da *Jornada Ana Hatherly* comemorativa dos cinquenta anos de publicação deste singular romance, *O mestre*, lembro o ano de 2008, em que uma grande exposição na Biblioteca Nacional, em Lisboa, homenageava os *Cinquenta anos de vida literária* de Ana Hatherly, a pluralidade e a altíssima expressão de sua obra.

Ana Hatherly, *O Espaço Crítico* e a sua poesia

Annie Gisele Fernandes¹

Em seu livro *O espaço crítico. Do simbolismo à vanguarda*, Ana Hatherly afirma que “a questão fundamental em todas as formas de comunicação é a questão do significado” e a considera “uma preocupação dominante do homem contemporâneo, rodeado como está por uma crescente incomunicabilidade” (p. 12). Tratada logo no início do volume, a discussão acerca do *significado* apresenta-se como essencial naquela obra e é recorrentemente vinculada à “necessidade burguesa de atribuir significado a tudo” (p. 12), à compreensão, comumente aceita, de que *tudo tem um sentido*, o qual,

¹ É professora Doutora MS-3, Nível II, da área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo. Fez três Pós-Doutoramentos: na Universidade de São Paulo (2002-2003), na Universidade Nova de Lisboa (2008) e na Universidade de Lisboa (2013) — os dois últimos com apoio da FAPESP. É bolsista na modalidade Produtividade em Pesquisa/CNPq; líder do Grupo de Pesquisa Poéticas e Escritas da Modernidade e coordenadora do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade. Mantém publicação regular, no Brasil e no exterior, em periódicos da área, em dicionário e em livros. Atua principalmente nos seguintes temas: Poesia, Lírica Moderna, Século XIX, Simbolismo, Geração de Orpheu. É membro da Casa da Escrita (Coimbra/Portugal).

na perspectiva de Hatherly, traduz a “ideologia vigente”, a “classe dominante” (p. 18). Avançando nesta reflexão, a autora acrescenta que “a desintegração do discurso perturba esse senso, esse consumado uso. A retórica é o máximo da expressão burguesa, que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar, mercar, em tudo viver vicariamente” (p. 19).

Sobre o tópico, importa observar duas perspectivas, a meu ver, igualmente relevantes na discussão: a que reitera, na produção e na crítica literárias, um processo conscientemente levado a cabo pela cultura ideológica capitalista de acumulação de bens, de acumulação de saber, de acumulação de sentidos — sem razão de ser, posto que instaura e reinstaura (de modo geral, sem questionamentos) valores fixos, determinados. Tal comportamento põe de lado, a partida, qualquer possibilidade de considerar o texto literário do ponto de vista de que se dá nele a construção constante de significados a cada leitura, a cada leitor, e que o significado pode, e deve, ter “força desintegradora” (1979, p. 15). Desse modo, fica evidente que Hatherly quer se constituir, crítica e poeticamente, como reação aos valores estabelecidos, a qualquer projeto que determine, de antemão, os rumos que a obra de arte deve ter. É nessa chave que se deve ler a seguinte *tisana* (de *351 Tisanas*, 1997): “O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo” (Hatherly: 2005, p. 46) — e não é possível deixar de recuperar o significado do vocábulo que está no título: *tisana* é remédio caseiro, feito artesanalmente por etapas muito bem definidas, da qual o agente participa integralmente, diferentemente do que ocorre na produção industrial, capitalista. Assim como a *tisana* não tem um sentido oficialmente aceito na cultura burguesa, mas pode ter impactante aceitação em um grupo restrito, específico, que vê nela um significado particular, “o que há de impressionante na (...) obra poética” de Ana Hatherly

“é o que há nela de recusa de expressão”, de recusa de expressão do predefinido, do predeterminado, do consentido, do estático, do convencionalmente aceito, sobretudo porque o caráter da significação de qualquer texto é o cambiante, é a impermanência, é o fato de o sentido da obra de arte não se esgotar nunca, pois ele se atualiza, se abre a novas acepções, a cada leitura, a cada olhar (cf. Pareyson: 1984).

É nesse sentido que caminha a *poesia da modernidade* — que pode ser entendida como aquela que revolucionou a teoria da poesia em meados de Oitocentos, com Baudelaire, ou aquela, que instaurou de uma vez tal revolução com Rimbaud, Mallarmé, Pessanha, Sá-Carneiro, Whitman, Pound, Ungaretti, Maiakovsky, dentre tantos outros ao longo do século XX. Se a obra de Baudelaire deve ser compreendida como negação quer aos valores estéticos tradicionais, arraigados, quer aos valores burgueses, capitalistas, e se, como apontou Matei Calinescu, a separação entre modernidade estética e modernidade burguesa foi o cerne das poéticas constituídas nesse contexto de modernidade, no *Espaço crítico* de Ana Hatherly o leitor depara-se, ainda, com essas questões, as quais se fazem evidentes na recusa de expressão de que se falava acima e em passagens como “numa sociedade que permanece burguesa e capitalista, onde o *establishment* prevalece, a crítica do texto e o texto que ela cria querem existir *fora e à margem do contexto*, surgindo como uma espécie de ‘partido na oposição’, contra o *statu quo* vigente” (Hatherly: 1979, p. 12-13)². Desse ponto de vista, citar uma

² Essa questão não será aprofundada aqui, mas importa lembrar de versos como “não há desejo exterior ao poder” (de “Fora os poucos recessos exigentes”, *O cisne intacto*, 1983) e “A arte é para tornar a vida suportável” e “No subterrâneo as masmorras: / a arte luta com o poder / a arte luta para o poder / a arte luta pelo poder // Toda a arte fala de luta / e repousa num colchão de gemidos” (de “Arte e Morte em Veneza”, *A idade da escrita*, 1998) (Hatherly: 2005, p. 53, 70—71) para notar o poder subversivo da arte, da poesia, da poeta Ana Hatherly e o não conformismo com o estado das coisas, seja quanto à arte, seja quanto ao mundo

afirmação de Ana Hatherly feita a propósito de estabelecer “tópicos para um debate sobre a questão da vanguarda” — “a vanguarda, significando uma posição relativa aos valores e modelos vigentes em dado momento de uma sociedade ou grupo, representa uma vontade deliberada de ir mais além, mas sobretudo de contestar o que há (e não necessariamente o que houve)” (1979b, p. 10) — pode levar o leitor a ampliar a compreensão de “os valores e modelos vigentes” e de “contestar o que há” para além de uma perspectiva exclusivamente de vanguarda artística: não será também o questionamento dos padrões artísticos consuetudinários, transformando-os e, assim, constituindo uma obra menos óbvia, menos acessível, porque não compreendida de pronto, e, por isso, menos reificada — o que significa menos burguesa, menos capitalista — como o fizeram os simbolistas e impressionistas em fins de Oitocentos, na literatura, na pintura, na música?

Certamente. Ao considerar os simbolistas e impressionistas, e aqui se apresenta a segunda perspectiva, Hatherly aponta como suas conquistas artístico-estéticas fundamentais: o silabismo que reinventou a importância do tempo na poesia; a relação entre percepção e raciocínio; a criação de nova forma de escrita, desvinculada da necessidade de relações lógicas e de sintaxe coesa; o vago e o ininteligível decorrentes da valorização do espaço em branco da página e da capacidade visual das palavras; a desapareção elocutória do sujeito e/ou do poeta; a *autonomização* do texto, “que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa *significar*” (1979, p. 17); a ideia de que a essência de tudo — do poema, do poeta,

do capital burguês. A “arte luta pelo poder” e “Toda a arte fala de luta” podem, no limite, reportar-se ao poder de ser livre, de rebelar-se contra a ideia de “planificação” da literatura, contra o “mecenato (mercenariato) da cultura e seus valores de capitalização” levados a cabo pela cultura burguesa (Hatherly: 1979, p. 19) e rebatidos pelo experimentalismo da linguagem poética, do qual Hatherly é importante expoente desde a década de 60.

“que cede iniciativa” a elas — está nas palavras. “A palavra misteriosa” (de *O pavão negro*, 2003), que dedicou a António Ramos Rosa, parece ilustrar muito bem o que foi a *palavra* para a poesia da segunda metade do século XX:

Sobe da sombra mais opaca
a tua figura radiosa
oh palavra misteriosa!

No obscuro pulsar de cada ato
reconstróis tudo por ausência
e o sentido consentido
sobe sem esforço às tuas escarpas

Potencial qualidade do outro
o teu segredo está
numa parábola
numa elipse
num ponto só
infinitamente alheio e sem medida
(Hatherly: 2005, p. 94)

A palavra considerada como significado e como significante aparece na primeira estrofe nas expressões “palavra misteriosa” e “figura radiosa”, a qual parece reportar-se à plasticidade da palavra, à sua capacidade de ser (ou de remeter à) imagem — sem o compromisso, contudo, de apresentá-las num fluxo contínuo, sequencial. Também a capacidade de presentificar o ausente é manifesta: “reconstróis tudo por ausência”. Se por um lado a palavra é tratada de maneira íntima pelo emprego da segunda pessoa do plural, por outro desponta certa reverência a ela, quer pela evocação no verso 3 (“oh palavra misteriosa!”) que pode considerar a palavra como

musa, quer pela iteração de que é por ela, a palavra, que tudo desponta, que o “sentido consentido” se dá a ver.

A *fixação* pela palavra (e também pela escrita, como se verá adiante) está patente na leitura de obras de Ana Hatherly, desde títulos — *A cidade das palavras* (1988), *A escrita natural* (1988), *A idade da escrita* (1998), *A mão inteligente* (2003) — a composições como os metapoemas “A máscara da palavra” (de *A idade da escrita*):

A máscara da palavra
revela-esconde
o rosto vago
de um sentido mundo

Paraíso acidental
metódico exercício
a máscara da palavra
colou-se-nos ao rosto:
agora é
o nosso mais vital artifício

(...)
(Hatherly: 2005, p. 63)

e “Utopias privadas” (de *O pavão negro*, 2003):

Utopias privadas
as palavras
são micro-horizontes
revelação
de um
deserto-oceano

pode indicar um mundo magoado, doído, um mundo que não se quer representar, nem ser representado, a não ser de modo vago, amplo, pulverizado — especialmente porque “os simbolistas pela mão de Mallarmé propõem o poema como uma constelação de significados”; porque, com eles e a partir deles, “a cultura como expressão monolítica de significados foi finalmente dissolvida nos milhares de textos” (Hatherly: 1979, p. 18).

Na estrofe seguinte, os quatro versos finais (“a máscara da palavra / colou-se-nos ao rosto: / agora é / o nosso mais vital artifício”) reiteram o disfarce, o fingimento que se expande para a poesia, para o poeta, já que ela, a “máscara da palavra”, é “artifício” que se cola ao rosto. E se o artifício remete à astúcia, à agudeza, ao ardil, à sutileza, remete, também, segundo Baltazar Gracián, ao que de mais refinado a inteligência pode produzir enquanto conceito, à formosura sutil que, através da mente, do raciocínio, é capaz de produzir uma imitação — talvez o “paraíso acidental” por meio de “metódico exercício”. Assim, se poderá dizer que:

A palavra (poética) subverte, instaura. Um mundo em que se formula uma palavra nova é um mundo que perde as suas articulações habituais. A palavra põe em causa as regras estáveis e a hierarquia de valores estabelecidos. (...) A palavra poética cria a perspectiva absolutamente aberta de uma possibilidade, e de modo algum constitui um mundo fechado e já feito. (...)” (Rosa: 1991, p. 31)

Sobre “A máscara da palavra” não se pode deixar de dizer: se é acidental, é, ainda, paraíso; se é máscara, é vital.

Em “Utopias privadas”, parece que a perspectiva é um pouco mais trágica, pois “as palavras” são “utopias privadas”, são “micro-horizontes” que ao revelar um “deserto-oceano” “nos enche / de um vazio sem fundo”. Aqui, as ligações entre vocábulos dão a eles um sentido tão

tensionado quanto o “revela-esconde” do poema já discutido; entretanto, a junção verbo-verbo, ao pôr em tela a ação, parece evocar um sentido um pouco mais ameno que as ligações adjetivo-substantivo (“micro-horizonte”) e substantivo-substantivo (“deserto-oceano”), pois, enquanto nomes, potencializam a *significação* (já que não há ação), a imagem que cada elemento constitutivo de cada par gera na percepção visual do leitor. Assim, “as palavras / são micro-horizontes” reitera o horizonte significativo que se abre diante de cada vocábulo, lido isoladamente e/ou lido em sua relação com os demais; “revelação / de um / deserto-oceano” faz o leitor defrontar-se com uma revelação que parece impossível, dada a dimensão das imagens evocadas (“deserto” e “oceano”); faz constatar a aridez e a imensidão, a morte e a possibilidade de vida, porque, se, por um lado, “Enlouquecidos pela dor / cobrimo-nos com o barro das palavras”, quase como uma tisana, a remediar a dor intensa, por outro,

A arte é para tornar a vida suportável
a arte tenta disfarçar
cobre mas descobre.
A arte tenta
tenta a muitos
mas a arte é Don Juan
vai morrer por ser excesso.
(Hatherly: 2005, p. 70)

Todos os versos da primeira estrofe de “Utopias Privadas” põem o leitor diante de um novo tensionamento, além do mencionado acima: as relações sintáticas e semânticas são manifestas entre todas as palavras dessa estrofe; porém, visualmente, sobressaem o estilhaçamento do verso e da sintaxe, comuns na poesia de Hatherly. Talvez seja possível ler/ver quase o fluxo-refluxo das areias do deserto, que mudam as paisagens constantemente de modo que

o caminhante não é capaz de identificar os lugares por onde passou ou não passou, e das águas do oceano, reiterando a “revelação impossível”, posto que: “A poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialética da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela linguagem, qualquer que seja a forma utilizada” (Hatherly: 1995, p. 196-197).

As palavras que evocam os grandes espaços aparecem com alguma frequência na poética de Ana Hatherly: o *deserto*, o *oceano*, o *céu*, o *espaço* são empregados na perspectiva da imensidão, da amplitude, da abertura (que pode ser, também, de sentido), mas o contraponto vem logo à mente: diante deles o homem é minúsculo, solitário, errante, e deles pode ver apenas um recorte, apenas até o *perder de vista* ou até *onde os olhos alcançam*. Tal tensão pode ser resultante do efeito irônico, recorrente na obra de Hatherly, como se vê nos versos iniciais de “Sob os silêncios do céu”: “Sob os silêncios do céu / caminho solitária / apoiada só na minha ironia” (2005, p. 79). Porém, não é possível não considerar que tal tensão decorre da constante busca de sentido, de estabelecimento de relação, da tentativa de compreender o ter, o ver, o ser, como se lê, por exemplo, no poema “Os errantes” (publicado em *Rilkeana*, de 1999):

Os errantes
os fugazes viajantes
que nós somos
buscando sempre a vibração perdida
diariamente caem
da árvore da memória
onde brilha o nome
o melancólico ansiado barco
(...)

E na busca heroica
do instante transfigurado
o ativo martírio de prosseguir
faz de nós
eternos estrangeiros mal-amados
desamparados
peregrinos recém-chegados
(Hatherly: 2005, p. 76-77)

ou na tisana 121 (de 351 *Tisanas*, 1997):

O mistério supremo é a claridade. Não é a bruma é a limpidez o que se prolonga infinitamente igual ao ar. Tudo estar aí claramente como o céu ou o espaço. Cair infinitamente é o terror que inspira o espaço o ele ser vazio. Sentirmo-nos despenhar no ar. Tudo ser como o ar como estar no ar. Eis porque todos procuram angustiadamente a relação. (Hatherly: 2005, p. 45)

Se, com essa tisana, o leitor lembrou-se dos versos de Caetano — “O mistério das cousas, onde está ele? / Onde está ele que não aparece / Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?” (Pessoa: 2001, p. 77) — também Ana Hatherly, no seu *Espaço crítico*, a ele se reportou como resposta à discussão sobre a necessidade de o texto ter sentido e de tê-lo integrado ao contexto em que aquele aparece:

Se o texto como forma de arte tiver de assumir os aspectos de reportagem e crônica em breve se torna óbvio que os *mass media* o podem fazer muito melhor.

Mas talvez o texto não esteja a ser, actualmente, mais mal interpretado ou mal usado como forma do que no passado.