

Caminhos da modernidade na poesia de Ana Hatherly

Fernando Martinho
Universidade de Lisboa

Quando Ana Hatherly reuniu pela primeira vez a sua poesia, em 1980 (*Poesia 1958-1978*), não foram muitos os poemas que recuperou dos três primeiros livros, vindos a público ainda na década de 50: *Um ritmo perdido*, 1958; *As aparências*, 1959, e *A dama e o cavaleiro*, 1960. Vinte e quatro anos depois, ao incluir em *Interfaces do olhar*, uma «Antologia poética», ainda foi, dadas, aliás, as circunstâncias de publicação do volume, inserindo igualmente uma substancial «Antologia crítica», mais reduzido o espaço concedido aos textos das colectâneas iniciais, nela não figurando inclusive nenhum texto a representar a terceira recolha poética. O que, à partida, se pode deduzir de tal gesto é que, em face da evolução que a poesia de Ana Hatherly veio a ter na década de 60, com a sua ligação ao movimento da Poesia Experimental, os livros do decénio anterior não representariam para a poeta mais do que uma fase de procura de caminhos que só mais tarde teriam encontrado a sua plena definição. Só então, para usarmos os termos de Helen Vendler num livro muito estimulante intitulado *Coming of age as a poet* (Vendler, 2003), teria chegado «com confiança e mestria» à **idade adulta**. E, no entanto, há que atender ao que insinua alguns dos textos desses livros, quer dos que a autora salvou quer dos que deixou de fora da sua decisão antológica. Ao próprio Jorge de Sena, que, na breve nota crítico-bibliográfica com que fez anteceder os textos seleccionados de Ana Hatherly no segundo volume da 3ª Série das *Líricas Portuguesas*, não deixou de pôr algumas reticências à fase inicial da poeta, não passou despercebido o que em alguns desses textos já haveria de «ácido espírito lúdico» que, depois, se teria desenvolvido no que chama as «suas experiências expressionais».

Atente-se, por exemplo, na perturbante estranheza que em nós produz a leitura de «História da menina louca», de *Um ritmo perdido*, na sua desarmante simplicidade:

Procuraram por toda a casa, toda a terra,/ Ninguém a achava./ Ela estava no telhado
atrás da chaminé./Olhava as estrelas e cantava./ Estava tão feliz e sossegada!/
Olhava as estrelas e cantava.// Meu Deus, está louca!// Vamos levá-la.// Está tão
feliz!// Olhava as estrelas e cantava... (Hatherly, 1980: 24, 25)

Ou veja-se o que o título da segunda colectânea, *As aparências*, indicia, já então, do gosto de Ana Hatherly por um dos temas mais importantes (o tema do mundo e da vida como aparência)

de um estilo de época, que, mais tarde, estará no centro das suas preocupações enquanto investigadora: o barroco. Um dos poemas desse livro que melhor ilustra o tratamento do tema, põe também em evidência a adequação do que a poeta escreve, nos fins da década de 50, a um neobarroquismo de grande incidência na poesia da época, através, para o caso, do jogo paranomástico a que submete as palavras de rima na sua primeira estrofe: «Aparência é o que aparece,/ o que parece/ E perece» (Hatherly, 1980: 12). O discurso engenhoso, o estilo culto multiplica-se em diferentes correspondências fónicas, da paronomásia, à aliteração e à assonância, e a figuras de outro tipo como o paradoxo, no primeiro texto da sequência «O regresso», de *A dama e o cavaleiro*, em cujos versos finais não deixa de assomar, como pode ver-se, um eco da "Autopsicografia" de Pessoa:

O termo que eu temo/ Em mim estremece./ Não é o que passa/ Nem aquilo que esquece/ que o meu ser receia/ É antes/ Essa dor contínua/ Que de si mesma se torna cadeia./ Se alguma dor existe/ Que o termo não atinja,/ Não existe porém termo algum/ Que a própria dor não finja:/ Sentes? Mentas? Sabes? Não vês./ Quando descobres, passaste/ Quando interpretas/ Esqueces. (Hatherly, 1980: 37)

Sintomático é o lugar que as obras de Lewis Carroll, *Alice's adventures in wonderland* e *Through the looking-glass*, ocupam no intertexto do segundo livro de Ana Hatherly, dominado, como vimos, e como o título, desde logo, sugere, pelo tema do mundo como aparência e ilusão, quer através dos títulos de secções ou de sequências de poemas da colectânea, «Alice no país das maravilhas», «Na casa dos espelhos», «O lago das lágrimas», «Passar para o outro lado do espelho». Curiosamente, o «fascínio» pelo «mundo de Alice», com toda a sua carga simbólica, permaneceu indelével no espírito da poeta, vindo a emergir, de modo mais ostensivo, agora em clave predominantemente crítico-paródica, numa secção intitulada «Alice no país dos anões» de um dos seus títulos mais recentes, *A Neo-Penélope*, de 2007. Um tópico muito da predilecção de autores do Maneirismo e do Barroco, o do mundo às avessas, é aí destacado para o título de um dos poemas, que ajuda a explicar as razões da sua atracção pelo «mundo de Alice» (Hatherly, 2007).

Pessoa, um autor que a marcara já desde os tempos da adolescência, conforme confessa em carta de julho de 1999 à sua tradutora alemã, Elfriede Engelmayer (2004b), não deixa de fazer a sua aparição no intertexto das primeiras recolhas de Ana Hatherly, como tivemos oportunidade de observar relativamente a um poema de *A dama e o cavaleiro*, em que pairava a sombra do poeta de «Autopsicografia» e «Isto», insuperável mestre de agudezas em volta das relações paradoxais entre «dores sentidas» e «dores fingidas», verdade e mentira. A funda marca de Pessoa continuará sensível, de diversos modos, ao longo de toda a sua obra, nunca, porém, como elemento propiciador de resultados epigonais, mas sim como princípio libertador, que a leva a um melhor entendimento de si própria e da dialéctica que está na base do universo ficcional a que foi dando forma, e que,

exemplarmente, sintetizou no posfácio a uma das edições da novela *O mestre*: «a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade» (Hatherly, 1995: 134).

Na carta supracitada a Elfriede Engelmayer (2004b: 128), fala Ana Hatherly da forte impressão que lhe causou a leitura de algumas das *Elegias* de Duíno, que teve oportunidade de ouvir na rádio, nos anos 50. Sinais do abalo que esse primeiro contato com a poesia de Rilke para ela terá significado, não são fáceis de encontrar nos seus três primeiros livros. Esse contacto, por via das *Elegias*, com o que diz ser «o transcendente da arte, com uma forma diferente de revelar o sagrado, sem ser através da religião» terá sido, certamente, determinante na conformação da sua mundividência e da sua concepção da arte, mas, aparentemente, não teve consequências imediatas a nível de produção literária. O contacto com a poesia de Rilke não se perdeu, todavia, e foi-se mesmo aprofundando, como explica na referida carta, mas só nos anos 90 ele viria a ter propriamente resultados textuais, e dos mais altos por si alcançados, nas variações elegíacas feitas a partir das «10 *Elegias* de Duíno», e nas glosas a alguns textos de «Sonetos a Orfeu» e «O livro das imagens», contidas em *Rilkeana*, de 1999a, sem dúvida um dos momentos culminantes do itinerário poético da autora. A ideia de **variação**, aplicada às *Elegias* de Rilke e a textos de outros autores que figuram entre os «poemas experimentais», que coligiu em *Um calculador de improbabilidades*, de 2001, tem, como esclarece na carta à sua correspondente, «origem na [sua] formação musical», acrescentando, numa nota muito pessoal, que, «de certo modo», também teria tido origem «na tristeza que [experimentou por] não ter podido seguir uma carreira como cantora lírica da música espiritual do período barroco» (Hatherly, 1999b). Lembre-se, a propósito, que, de acordo com o que Ana Hatherly relata numa palestra que pronunciou no Museu do Chiado, em 1997, a poeta fez estudos na Alemanha, nos anos 50, com vista a uma especialização em música barroca, estudos que teve de interromper por motivo de doença que a levou a internamento num sanatório na Suíça. Por muito que, humanamente, lamentemos o abandono a que a poeta se viu forçada de uma possível carreira brilhante de cantora lírica, não podemos, ao mesmo tempo, deixar de nos congratular pelo muito que acabou por trazer à literatura e à arte portuguesas.

Em setembro do ano em que publicou *As aparências* (1959), e, portanto, ainda antes de publicar *A dama e o cavaleiro*, em 1960, deu a poeta a lume um artigo no suplemento literário do *Diário de Notícias*, em que antecipava o que viria a ser, a partir de meados do decénio seguinte, o seu profundo envolvimento no movimento da Poesia Experimental. O artigo, intitulado «O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta», e que era, na realidade, um manifesto de defesa da poesia concreta, com as proclamações fortes próprias da linguagem manifestária, continha, no fim, três poemas seus que se destinavam, segundo a autora, a exemplificar, melhor

dizendo, a «documentar expressivamente a evolução da poesia [...] lírico-descritiva, à poesia concreta através do epigrama» (Hatherly, 1981: 91-94). Acerca dos três poemas apresentados, se dizia situarem-se todos eles «dentro de tendências dominantes do gosto poético actual», que, acrescentava-se, estaria sob a influência da «poesia oriental». O terceiro poema, que, intencionalmente, representava, dentro do processo evolutivo exposto, a poesia concreta, para além da influência da poesia oriental, testemunhava o influxo do concretismo brasileiro, que, entre os veios nele confluentes, contava precisamente com o da concisão expressiva da poesia oriental, e do qual já havia algum conhecimento em Portugal, nomeadamente através de um depoimento de Décio Pignatari sobre “Poesia concreta ou ideográfica” no nº 2 de *Graal*, de junho-julho de 1956, e de um «dossier» dedicado à poesia concreta vindo a público no nº 1 de *Tempo presente*, de maio de 1959. Seria este poema, conforme se salienta no volume *PO.EX – Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental portuguesa*, de 1981, que o reproduz juntamente com os outros dois e o artigo acima citado, o «primeiro poema concreto publicado em Lisboa»¹. No ano anterior, José Alberto Marques, também ele, mais tarde, ligado ao experimentalismo nacional e organizador, com E.M. de Melo e Castro, de uma *Antologia da poesia concreta em Portugal* de 1973, deu a lume, numa revista de estudantes de um colégio de Torres Novas, um poema concreto, mas este texto, dadas as circunstâncias particulares da sua publicação, dificilmente poderia ter o impacto do de Ana Hatherly vindo a público num jornal de grande circulação.

Seja como for, não seriam muitos os exemplos de um «concretismo ortodoxo»² na poesia de Ana Hatherly, pelo menos, de acordo com a imagem dominante que pode colher-se da fase heróica da poesia concreta brasileira, a qual, em larga medida, tenderia a concentrar «a intenção poética na mancha isolada dos substantivos»³, como, aliás, faz a poeta no texto inaugural da sua prática concretista, constituído exclusivamente por substantivos. Conforme esclarece a autora no prefácio acima citado, com o decorrer do tempo, a designação de *Poesia Visual* veio, de um modo geral, a substituir a de *Poesia concreta*, relativamente aos textos em que era determinante a visualidade. Esclarecedora a este respeito é a sua decisão de, na «Antologia poética» incluída em *Interfaces do olhar*, de 2004, colocar sob a epígrafe de «Poemas visuais», textos dos anos 90 que se situam dentro da linha dos que viriam a ser integrados, em 1973, em *Mapas da imaginação e da memória* e que figuraram na *Antologia da poesia concreta em Portugal*, de Melo e Castro e José-Alberto Marques, desse mesmo ano. Por outro lado, a tendência representada inicialmente pela **Poesia concreta**, em face da amplidão das experiências e soluções que foram sendo encontradas, conforme Ana Hatherly

¹ Segundo nota inserta em *Um calculador de probabilidades*, de 2001, o «primeiro poema concreto publicado em Portugal».

² Cf. Prefácio da autora a *Um calculador de probabilidades*, selecção de «poemas experimentais» publicados entre 1959 e 1989.

³ Cf. texto publicado por A.H. em 1959, no *Diário de notícias* (in, 1981: 91-94).

salienta no texto introdutório de *Um calculador de improbabilidades*, acabou por adquirir a designação genérica de *Experimentalismo*, designação, de resto, desde cedo adoptada pelo movimento português, que fez do título da revista com que se afirmou, em 1964 e 1966, na cena literária nacional, *Poesia experimental*, o seu emblema identificador.

Em que sentido fala Ana Hatherly, no prefácio a *Um calculador de improbabilidades* que temos vindo a citar, de **poemas experimentais**, a propósito dos textos a cuja selecção procedeu, de entre os publicados entre 1959 e 1989, para a organização desse volume de 2001? O experimentalismo poético é, diz a autora, uma das «tendências do vanguardismo literário e artístico da segunda metade do século XX» (Hatherly, 2001: 7-12), e poderíamos nós acrescentar que ele se situa no âmbito do modernismo tardio, especialmente orientado para a revalorização do vector vanguardista da tradição moderna enquanto tradição de ruptura, segundo a conhecida formulação de Octavio Paz. Os poemas experimentais, que representam, como a autora faz questão de lembrar, uma vertente importante, mas não exclusiva, da sua actividade poética, vêm muito ao encontro de um seu traço definidor, que tem a ver com a circunstância de ser ela um poeta-crítico, figura relativamente comum num período muito propenso à auto-reflexividade como é o da modernidade literária, ou seja alguém que acompanha a prática literária de uma aturada reflexão sobre ela e a própria linguagem que a fundamenta. Nesta medida, não surpreende que, ao procurar dilucidar o sentido que dá à atitude **experimental** subjacente a uma parte significativa da sua obra literária, Ana Hatherly realce o carácter sistemático de que se reveste a experimentação no seu exercício poético, referindo-se ao «programa» que o orienta e à «reflexão» que ele suscita nos seguintes termos: «o programa, ou o processo, e a reflexão sobre ele são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre a linguagem» (Hatherly, 2001: 7-12).

Ana Hatherly não iria, certamente, ao ponto de dizer, como Bernardo Soares, que para ela, só a sua «autoconsciência é real», mas não há dúvida de que a insistência com que se refere ao papel da «consciência dos mecanismos da criação e da comunicação» no acto poético tem muito na sua origem de um processo de autoconsciência, da presença no seu gesto criativo do que o semi-heterónimo de Pessoa considerava ser «um segundo desdobramento da consciência pelo qual sabemos que sabemos» (Soares, 2006: 280, 281). Detenhamo-nos, porém, na passagem em que a autora sublinha a relevância da consciência, por parte do poeta experimental, de todas as implicações do seu ofício, porque ela vai permitir-lhe chegar a uma conclusão decisiva quanto ao significado profundo desse ofício como um trabalho contínuo de pesquisa de formas e de sentidos, ao mesmo tempo que tal lhe permite fornecer ao leitor uma pista de extrema utilidade para a decifração do sentido do título *Um calculador de improbabilidades* que foi dado à colectânea precedida do prefácio de que faz parte a referida passagem. Juntamos, aqui, para melhor elucidação

do leitor, implicado, aliás, como veremos, no processo de comunicação, os dois períodos que tínhamos em mente:

A consciência dos mecanismos da criação e da comunicação, que se procura atingir através do acto poético, está submetida às regras que o poeta a si próprio impõe e que são as normas do jogo que ele executa e persegue com ideias, palavras e actos. Neste contexto o criador surge como um investigador de formas e de sentidos, que são as improbabilidades que ele calcula. (Hatherly, 2001: 7-12)

O poeta, para os Experimentalistas, é visto, por outro lado, como possuindo uma qualidade dupla, a de **experimentador** e de **experienciador**. Quer isto dizer que ele está simultaneamente envolvido num trabalho de experimentação permanente, em que, como já tivemos ocasião de sublinhar, a experiência se torna uma sistemática, e o programa associado à estética experimental se assume inclusive como apresentando um cariz laboratorial, e é alguém que está profundamente mergulhado numa **experiência** vital. Os termos em que Ana Hatherly põe o problema da aproximação, por parte do poeta experimental, da arte da vida⁴, não se afastam muito dos que os teorizadores da vanguarda utilizam⁵. Mais à frente, no prefácio, a poeta referir-se-á mesmo à postura de insubordinação dos experimentalistas portugueses como manifestando uma qualidade dupla, de ordem estética e ética. Isso ajuda a explicar a presença, na colectânea *Um calculador de improbabilidades*, de três poemas incluídos num conjunto de «Poemas de crítica e de revolta», de entre 1964 e 1966, vindos do volume *Poesia 1958-1978*, de 1980, e dos quais nos permitimos transcrever o primeiro pelo seu carácter especialmente incisivo:

O que é preciso é gente/ gente com dente/ gente que tenha dente/ que mostre o dente// Gente que não seja decente/ nem docente/ nem docemente/ nem delicodocemente// Gente com mente/ gente com sã mente/ que sinta que não mente/ que sinta o dente são e a mente// Gente que enterre o dente/ que fira de unha e dente/ e mostre o dente potente/ ao prepotente// O que é preciso é gente/ que atira fora com essa gente. (Hatherly, 2001: 42)

A intenção crítica não está igualmente ausente do primeiro poema da série «Litoteana», vindo originariamente a público no nº 2 do magazine de poesia e desenho *Nova*, referente ao Outono de 1976, e composto em 1966, precisamente no ano em que Ana Hatherly colabora no segundo número de *Poesia Experimental*. O poema, encarava-o a autora como um «poema satírico», e é, todo ele, animado por um movimento «algo alucinado» em que não se regateia o «sentido de humor» e se toca mesmo o **sarcasmo**, que, no termo da viagem, atinge, sem cautelas eufemísticas, o próprio País, o «país de anões onde tudo é pequeno». O título do poema alude, na primeira das duas partes em que é possível decompô-lo, à figura que vai constituir o seu

⁴ «O *experimentador*, como *experienciador*, aproxima a arte da vida, assumindo a responsabilidade de uma subversão da ordem estabelecida, pela qual a criatividade se torna gesto revolucionário» (Hatherly, 2001: 7-12).

⁵ Para Bürger a vanguarda procura a superação da arte autónoma no sentido de reconduzir a arte em direcção à praxis vital (cf. Bürger, 1993).

fundamento retórico maior, a lítotes, de que a poeta, no roteiro de que fez acompanhar a colectânea *Um calculador de improbabilidades* (Hatherly, 2001: 13-24), apresenta uma definição sumária («dizer pouco subentendendo muito») e a que no próprio poema se refere, enquanto figura da atenuação, ao acentuar que «na escrita é que tudo se cria/ por **understatement** por **aquém**». E, na segunda parte, o título joga, dentro de um procedimento recorrente na autora, e bem visível em títulos como *Leonorana*, *Anagramático*, *Tisanas*, *Rilkeana*, com o próprio nome da poeta, incorporando, assim, como se diz no já referido roteiro «a marca da [sua] autoria em todo o processo» (Hatherly, 2001: 13-24). Curiosamente, o poema comporta, no seu próprio corpo, um termo enquadrável neste jogo, «anacrusa» («em legatto em stacatto em trilo, em mordente em anacrusa»), um termo que pertence a duas metalinguagens, a metalinguagem da música e a da versificação, com que a autora está bem familiarizada, e que, mais tarde (1983), vai mesmo servir para título de um livro em que se coligem relatos de 68 sonhos.

O poema lança mão de toda uma série de procedimentos típicos da tradição vanguardista, e da que lhe é precursora, e entrega-se, num inequívoco desvairo verbal, sempre temperado pelo humor e pela ironia, aos jogos associativos próximos do automatismo surrealista e das ousadias subvertoras do modernismo mais radical, sem esquecer a força que o discurso poético nunca deixou de investir nas figuras fónicas, como, por exemplo, a aliteração e a paranomásia, e convoca, em jeito de homenagem, nomes de autores que representam aquela tradição e a que a antecede, como Camões, o Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, Joyce, Cage, os irmãos Campos, não deixando, todavia, de fora um autor de outra estirpe, desde cedo muito amado pela poeta, Rilke. No meio da babel linguística em que se dispersa, e em que paira a sombra da *Sprachmischung* de que o Pound dos *Cantos* foi grande praticante, embora sem ser nomeado, uma certeza norteia a poeta, a da escrita: a de não haver nesse momento maior certeza que a da escrita.

Neste primeiro poema da série “Litoteana”, refere-se, a certo passo, o conceito de «maldade semântica» que surge ironicamente associado a uma expressão em inglês que joga paronomasticamente com dois termos, o adjectivo «sharp» (cortante, agudo) e o substantivo «shark» (tubarão), dela se dizendo que «parece», na conjugação que realiza dos dois termos, «um nome e um cognome». O referido conceito de «maldade semântica» é apresentado, no «roteiro» que intenta, digamos assim, orientar a leitura dos conjuntos coligidos em *Um calculador de improbabilidades*, como um «princípio crítico» de ampla presença no texto inaugural de “Litoteana” (Hatherly, 2001: 13-24). Ele corresponde, afinal, como o mesmo roteiro esclarece, a um desvio dos dois termos que o constituem para uma forma de cunho inegavelmente idiolectal, construída a partir do conceito de mal do marquês de Sade, «parodicamente aplicado à prática poética». Esse e outro conceito como «*detergência*», no sentido ludicamente metafórico de

«*mudança*», como se explica no roteiro, acabam por ser manifestações de uma pulsão destrutiva e de ruptura de assinalável incidência numa parte significativa da poesia experimental de Ana Hatherly, muito propensa ao que a própria autora reconhece ser uma marcada tendência sua para «uma violenta postura crítica» (Hatherly, 2001: 13-24). Tal postura nunca esquece, porém, um saudável espírito lúdico que a leva, por um lado, a dirigir uma saudação a Huizinga, autor de um estudo clássico sobre o *Homo ludens*, num «poema-ensaio» apresentado como «teoria» de um conceito, o de «obsolência», a pôr a par dos outros dois antes citados de «maldade semântica» e de «detergência», e, por outro, a decompor, no texto «A essência do detergente», de Estruturas poéticas, de 1967, o termo «detergente», ao que aí se diz, encontrado em Rimbaud, segundo um método de **falsas etimologias** muito do agrado de uma modernidade inclinada a práticas lúdico-paródicas, em três partes: «de ter gente, deter gente e deterge ente», para concluir, com simulada candura lógica, que, afinal, o todo não é igual à soma das suas partes.

Os conceitos e os textos que, de forma mais explícita, se definem como resultado da sua aplicação, acabam por conduzir, pela sua radicalidade, a uma viragem que se opera na obra de Ana Hatherly a partir do livro *O cisne intacto*, de 1983, o qual se apresenta, no texto que lhe serve de posfácio, como uma superação do que terá sido o delírio simultaneamente negativista e dionisíaco que marcou o seu trabalho durante a sua longa fase experimental. O que, agora, se observa é um trabalho de depuração que contraria abertamente os excessos revolucionários antes cometidos. A tal **depuração** não é alheio o exemplo da poesia japonesa, concretamente do **haiku**, a que se faz referência no citado posfácio, intitulado «Notas para uma teoria do poema-ensaio», e que é um texto que põe em evidência a profunda actualização teórica a que a poeta procedeu depois dos anos de maior militância experimentalista. Assume, nesse contexto, especial relevo a estética da recepção, com o papel decisivo que ela confere ao leitor no processo de comunicação literária, e aqui especialmente representada por um trabalho pouco antes vindo a público, *The act of reading*, de Wolfgang Iser (1978). Mas, para além da dilucidação que, no posfácio, se faz de algumas das questões fundamentais colocadas, então, no plano da teoria, os próprios poemas que constituem os dois conjuntos em que o volume se divide, lançando mão de uma designação (poema-ensaio) a que, por exemplo, o romance já amplamente recorrera, incorporam a reflexão sobre o acto poético, o seu sentido, e a função dos intervenientes no processo comunicativo. As epígrafes, na abertura do volume, respectivamente de Ibn-Gebirol e de Giordano Bruno, preparam-nos para dois princípios estéticos que presidiram aos poemas nele incluídos, um que sublinha a jubilosa união da matéria e da forma e outro que faz a defesa do mínimo na arte e na natureza. Os poemas dão, assim, a ver, por um lado, a indissociabilidade do conteúdo e da forma reiteradamente proclamada pelo modernismo, e, por outro, a essencialidade expressiva em que a tradição poética ocidental encontrou uma das

suas vias de renovação no século XX, colhida em larga medida na poesia japonesa. A este propósito, num dos poemas chega mesmo a referir-se o «budismo», seguido do termo «humorismo», no que pode ler-se uma alusão ao humor que caracteriza os **koans** dos mestres do Budismo Zen, o qual, como é bem sabido, constitui o grande princípio enformador da filosofia dos **haikai**. Num outro poema, por sua vez, podemos ver uma glosa da epígrafe de Ibn-Gebirol, sobre a união da matéria e da forma, melhor dizendo, sobre o termo que torna possível essa união, a norma. Mais importante, porém, que o princípio e a sua enunciação, sugere o poema, é a «alegria» que acompanha a liberdade da **experimentação**, em última análise, a **soberania** da poeta sobre os princípios e os materiais de que faz uso: «a etérea matéria/ tem em comum com a forma/ a norma// a alegria/ porém/ é isenta/ quando se une a elas/ experimenta// quando escrevo sou ana/ soberana» (Hatherly, 1983: 13). Num sentido aproximado, se afirma, num poema do segundo conjunto do livro, dentro de uma linha de força das de maior evidência em *O cisne intacto*, a que é definida por Eros, pelo desejo, pelo prazer, a superioridade da «verdade do prazer» sobre o «prazer da verdade», aquela do domínio do secreto e este último do domínio do aberto: «o prazer da verdade:// sabê-la/ exhibi-la/ descobri-la/ vê-la/ capturá-la/ confiá-la/ dizê-la// secretamente// a verdade do prazer» (Hatherly, 1983: 65).

De muitos dos textos é possível deduzir, se é que, em alguns casos, não se explicita mesmo, a poética que está, então, predominantemente na base do trabalho da autora. E essa poética assenta muito no incerto, na «dúvida criadora», indo mesmo ao ponto de insistir, dentro de uma linha muito em voga, na época, centrada na teoria da desconstrução, na indecibilidade do sentido, numa espécie de profissão de fé no «sentido íntimo», de um sentido que permanece «secretíssimo», e que o próprio título da colectânea, *O cisne intacto*, de algum modo se encarrega de metaforizar. Uma das mais explícitas artes poéticas da colectânea fornece, a este respeito, um exemplo elucidativo: mais importante do que a ideia de o poema ser para se «ver», para se «ler», ou mesmo, «às vezes», para se «ouvir», que, evidentemente, não deixa de ser, é a ideia de ele ser para se «adivinhar», como desafio, enigma nunca totalmente desvendável que se impõe ao leitor: «o poema é// para ver-se/ ler-se/ (às vezes ouvir-se)// mas/ sobretudo// adivinhar-se// o poeta é// uma sombra/ um perfil/ um desaparecimento// mas/ sobretudo// a despedida mão feita poema» (Hatherly, 1983: 54).

De acordo com o que Ana Hatherly afirma, a certo passo, no «roteiro» que acompanha o volume *Um calculador de improbabilidades*, ter-se-ia verificado após a publicação de *Anagramático* uma «inflexão» no seu trabalho experimental (Hatherly, 2001: 13-24). Considerando concluído o processo anterior das suas experiências, muito marcado, como diz, pelo «radicalismo», envereda por novos caminhos, em que destaca o que é representado pelos poemas em prosa de *Tisanas*, e o que encontra expressão na «Poesia Visual», nomeadamente em *Mapas da imaginação*

e da memória, livro vindo, como já tivemos ocasião de referir, a público em 1973. Por outro lado, um processo a que irá dar continuidade é o que se rege pelo princípio do **tema e variações**, e que alcançará especial fulgor em dois livros dados a lume nos anos 90, *Volúpsia* e *Rilkeana*, num caso, a partir de Camões e, no outro, a partir de Rilke, como o próprio título de imediato sugere. Mas o que, agora, nos importa não é tanto a dimensão mais abertamente experimental do trabalho poético da autora, embora a ela não deixemos de voltar, nomeadamente a que diz respeito às linhas acima citadas, como a via que é aberta por *Cisne intacto* e que, de certo modo, significa, como vimos, uma sua superação.

A este propósito, é, desde logo, de referência obrigatória a colectânea que é dada à estampa no ano em que a poeta celebra os quarenta anos de se publicar em volume, *A idade da escrita*, de 1998. A própria Ana Hatherly, em mais do que um lugar, não deixou de ver na obra um livro de «grande maturidade», tendo plena consciência de que aí atingira, por um lado, um alto grau de depuração na sua escrita, e, por outro, de que, nela, realizara uma aprofundada reflexão sobre as suas mais variadas implicações, na relação com o mundo e a vida e a própria tradição literária. O segundo poema da colectânea, que deu o título ao volume, é apresentado como «poema-ensaio», uma categoria genológica com que já tínhamos deparado no texto que acompanhava *O cisne intacto*. Tal designação corresponde, de alguma forma, à que se tornou mais corrente de metapoema, ou seja o poema que se faz gesto reflexivo sobre si mesmo, a poesia, o seu funcionamento textual, o sentido, o modo como se situa perante a representação do real. No caso vertente, trata-se de um díptico em que a poeta reflecte sobre a escrita, palavra-chave, como vimos, convocada para o título do livro e, como tal, essencial para a sua compreensão, a sua leitura. Dentro de um entendimento que é, desde cedo, o da poeta de que a escrita é **para se ver**, ela é sinónimo de imagem, em que se torna, pois, necessário considerar a sua visualidade, designadamente através do uso de maiúsculas ou da disposição das palavras na página, em degrau, por exemplo. Por outro lado, a necessidade da escrita faz-se também sentir na circunstância de que é ela que conduz à compreensão, à apreensão da realidade. É ela que torna possível a revelação do «mundo», ao mesmo tempo que é «o prolongamento extensíssimo da mão». Sucedem-se no livro os enunciados que nos permitem reconstituir uma poética, acompanhar as suas linhas de força principais. Reproduzindo as famosas palavras do título de Álvaro de Campos, a sua estética não é uma estética aristotélica, pelo menos, no sentido em que muitos tentaram prender, se é que é possível, o conceito de mimese à imitação.

Diz a poeta numa das mais explícitas artes poéticas do livro que a ambição do poeta não é duplicar o mundo, fazer dele uma cópia, mas sim produzir o que o mundo não tem, não diz, não é. Numa entrevista a Pedro Sena-Lino a própria poeta se encarregou de fornecer uma pista de leitura

para o entendimento do final do poema, a que aludem as últimas citações feitas por nós. Esclarece ela que «o que o poeta-experimentador procura é ir além do óbvio» (Sena-Lino, 2004). Noutros lugares, se reitera essa ideia de que o trabalho do poeta, filho da «invenção», é um contínuo trabalho de reinvenção. A sua mundividência identifica-se, por outro lado, com a visão do mundo de uma época em que, enquanto estudiosa e académica se especializou, o barroco. É isso sensível não apenas nas meditações, nas paráfrases que faz de Gôngora, de Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Madalena da Glória, mas também nas imagens a que frequentemente recorre, na visão que nós dá, por exemplo, da morte, do teatro com que o barroco a ela se refere, e ainda na relevância que as figuras têm nos textos, desde as figuras fónicas às metáforas e aos paradoxos e oxímoros. Acentua-se também a fugacidade da vida, o domínio da incerteza e do acaso, e a única coisa que o poeta pode fazer é aproveitar o momento que passa, colher o dia, e, enquanto artista, fazer do seu trabalho um meio para tornar a vida suportável.

No breve prefácio que escreveu para *O pavão negro*, de 2003⁶, diz Ana Hatherly que o seu trabalho de «escritora-pintora» se caracteriza «por uma incessante pesquisa do acto de criar». Assim é, com efeito, e também nesta colectânea tal se verifica. Essa pesquisa assume-se, aqui, essencialmente, porém, como uma incessante inquirição sobre a linguagem e as faces em que ela se multiplica, a língua, a escrita, a fala, as palavras, sobretudo estas como sua mais concreta figuração, e o sentido. Não por acaso o discurso adquire, neste livro, uma manifesta feição interrogativa, de tonalidade frequentemente filosofante e, não raro, tingida das cores sombrias da melancolia. O sentido parece ser, para a poeta, o grande «enigma», a grande interrogação, e, ao longo do livro, ele nos surge, nos confronta, sob diversas figurações: «copa do sentido», «as abruptas margens do sentido», «a vastidão erma do sentido», «enigma do sentido». Evanescente, esquivo, ele justifica que a inquirição não cesse, que prossiga indefinidamente.

Em *A idade da escrita*, como vimos, era a escrita, com presença no título do livro, que estava no centro. No livro sobre o qual, agora, nos debruçamos, ela também está presente, com uma posição de inquestionável relevo no palco que os poemas erguem perante nós. São, no entanto, as palavras que ocupam o proscénio. Não são poucos os poemas que as convocam para os títulos. Elas ganham uma condição objectual e realizam acções, animadas pelo ímpeto dos verbos⁷. Num dos poemas se diz mesmo que «Tudo/ cabe dentro» delas, e o exemplo que é dado não poderia ter mais expressiva e sugestiva amplidão: «O voo sinuoso das aves/ as altas ondas do mar/ a calmaria do mar» (Hatherly, 2003a: 22).

⁶ O livro está, na sua origem, em parte associado a uma exposição que a autora realizou no Porto, em 1999.

⁷ Cf. «As palavras aproximam»: «As palavras aproximam:/ prendem-soltam/ são montanhas de espuma/ que se desfaz/ na areia da fala// Soltam freios/ abrem clareiras no medo/ fazem pausa na aflição// Ou então não:/ matam/ afogam/ separam definitivamente// [...]» (Hatherly, 2003a: 31).

Este último poema, curiosamente, tem o seu ponto de partida numa estranha imagem usada por um «poeta barroco» não identificado: «as palavras/ são as línguas dos olhos». O barroco, com o qual a poeta, enquanto docente e investigadora, manteve um trato tão íntimo, acaba, também nesta fase, por fazer, com frequência, a sua aparição no seu trabalho criativo. Não surpreende, assim, que a memória da imagística e da construção barrocas esteja subjacente ao jogo feérico e à imaginosa e exuberante pirotecnia que preside a um poema como «A palavra poética em metáfora de obsidiana», que, não o esqueçamos, tem como autora alguém que, entre outras coisas, foi editora de Jerónimo Baía:

A obsidiana é um vidro vulcânico/ negro como a antracite, o ónix, o azeviche./ Antes de ser vidro, porém, foi lava ardente/ pedra líquida/ vômito das profundezas/ válvula de escape/ massa de bolo cru/ concha de pedra que estala/ revelando o seu recheio/ que escorre ácido e fétido/ como tumor que arrebenta./ explosão de estupenda cor/ jacto feérico, pirotécnico/ solta vivas estrelas/ fogo de oiro/ que cintila contra o céu que ferve/ raivoso ao contacto com o mar./ Quando por fim arrefece e se transforma em cinza/ a obsidiana concentra-se/ e do nada faz o seu diamante. (Hatherly, 2005b: 94)

O poema acabado de transcrever faz par, até pela semelhança dos títulos, com o que encerra a primeira parte do livro, «A escrita em metáfora de tai-chi», em que a descrição metafórica de uma arte marcial oriental, o tai-chi, equivale à aparência de descrição científica que naquele é feita. Se no primeiro poema o que importa relevar é o fulgor do exercício verbal realizado, com a carga que ele transporta da memória do barroco, no segundo o que interessa destacar é a filosofia subjacente às artes marciais de um Oriente desde cedo presente entre as preocupações da poeta, e o que ela significa enquanto exercício de meditação, de concentração tendente a um equilíbrio total do ser.

A capa do livro *A idade da escrita* a que já aludimos, é ilustrada por um caligrama da autora, e a contracapa exhibe o mesmo caligrama, mas sobre fundo negro, como se fosse o negativo da primeira imagem. A este caligrama se referiu a poeta numa entrevista que lhe fiz para a revista hispano/ portuguesa, *Hablar/ Falar de Poesia*, em 2001, chamando a atenção para o texto que nele trabalhava e que tornara, como, aliás, se verificava em outros caligramas do mesmo tipo, «deliberadamente quase ilegível». O que esse texto diz, sublinhava a entrevistada, era o seguinte: «Salva a alma». Ora o que há de estranho neste enunciado é que ele é o núcleo em volta do qual se organiza uma das tisanas, aquela que tem, no livro que as reúne, o número 259, e que reza o seguinte: «Passeio no Estoril. Subitamente, numa rua por onde nunca tinha passado, num pequeno espaço pintado a branco está escrito: salva a alma» (Hatherly, 2006: 107). O que isto prova é que há, como, de resto, seria de esperar, vasos comunicantes na obra de Ana Hatherly, animada, toda ela, afinal, na condição dupla que é a da sua autora de escritora-pintora, pela mesma incessante pesquisa do acto de criar.

O caligrama, categoria genológica consagrada, como é sabido, por Apollinaire, integra-se na Poesia Visual da autora. Para uma abordagem, necessariamente breve na circunstância, desta vertente da sua obra, encontramos importantes achegas na entrevista que Ana Hatherly deu a Ruth Rosengarten, quando da exposição que realizou na Gulbenkian, em 2000, sob o título de “Hand Made”, e que foi publicada no nº 4 da revista *Arte ibérica*, de Maio desse mesmo ano. Aí esclarece ela que, nos caligramas, trabalha sobre a escrita «enquanto signo visual e não linguístico», ao mesmo tempo que não deixa de acentuar que os caligramas partem sempre «de uma frase, de uma palavra que é um mote» (Rosengarten, 2000). Aqui, como, aliás, já acontecia na Poesia Concreta, o desenho, a «mancha na página», é mais importante «que o próprio conteúdo». Numa palestra pronunciada três anos antes, no Museu do Chiado, já tivera a poeta ocasião de frisar o que pretendia com os textos-visuais em que tinha deliberadamente tornado «ilegível» o «texto concreto» que neles pudesse existir: «O que eu pretendia [...] era *dar a ver* a escrita e não o escrito, [...] era que se lesse a escrita *per se*, como realidade representativa da criatividade e não como um cego ou mudo meio para veicular outra coisa que não ela própria» (Hatherly, 1997). Não quer isto dizer que o texto linguístico trabalhado no texto-visual não seja importante e não suscite o interesse do leitor, o incite a decifrá-lo, e a que ele, depois, se torne sensível à força do seu conteúdo, como acontecerá, certamente, no caso do caligrama que servia de ilustração à capa de *Idade da escrita*. Um pouco à frente, no texto da palestra, não deixa Ana Hatherly de chamar a atenção para a «simultânea ou alternada ligação/ dissociação» que, nos textos-visuais, «se estabelece entre *ikon* e *logos*», o que é uma forma de lembrar que, em última análise, a **escrita** não rasura o **escrito** por completo.

As tisanas, essas, tiveram a sua primeira edição em 1969. Verdadeiro **work in progress**, na sua edição mais recente, de 2006, atingiram o número de 463, já relativamente perto das 500 em que a autora consideraria concluído o projeto. Na sua fase inicial, estariam, segundo a própria poeta, muito próximas do espírito dos **koans**, os problemas ou enigmas de que os mestres do Budismo Zen se serviam para a iniciação dos discípulos. Os **koans** tinham como objectivo principal uma aprendizagem por parte destes que os levasse a pôr em causa as ideias feitas e a lógica convencional, e a interrogar-se permanentemente, longe das respostas fáceis ditadas pelo senso comum. Fábulas, ou antifábulas, as tisanas exigem, assim, um fino exercício de inteligência que requer a desaprendizagem, como diria mestre Caeiro, das categorias lógicas habituais e a imersão em novas formas de apreensão da realidade. Textos produzidos num lapso temporal tão dilatado, natural seria que neles se fossem verificando mudanças mais ou menos profundas. Um aspecto neles, todavia, se manteve ao longo dos anos: o dizerem sempre respeito «a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que se oferece ao leitor como desafio» (Hatherly, 2006: 11-15). É isso bem sensível na tisana nº 259 que

acima citámos, e em que o acontecimento é o encontro do narrador com a frase escrita «num pequeno espaço pintado a branco» de uma rua do Estoril «salva a alma» (Hatherly, 2006: 107) e o desafio que lança ao leitor, o confronto irrecusável com a inquietação metafísica que ela gerou no espírito do narrador. Independentemente do influxo que tenham recebido do Budismo Zen, as tisanas são indubitavelmente produto de um poeta bem moderno, conhecedor de toda uma tradição ocidental de textos marcados pelo ludismo, pelo humor, pelo **nonsense**, pelo desconcertante, pelo absurdo, pelo espírito do paradoxo, de que se podem encontrar exemplos nos **aforismos** de Lichtenberg, nas **greguerías** de Ramón Gómez de la Serna, em múltiplas páginas de Kafka e no **humour noir** de surrealistas e afins.

Nos anos 80 e 90, Ana Hatherly regressa ao experimentalismo das décadas anteriores, através de textos baseados no princípio do tema e variações, primeiro nos textos com que colaborou no volume colectivo de 1982, intitulado *Joyciana* (in Hatherly, 2001), e, depois, na **plaquette** que deu a lume em 1994, *Volúpsia*, e naquele que representa o ponto culminante deste processo, *Rilkeana*, de 1999. Iremos, embora sem descer a uma análise muito detalhada, centrar-nos nos dois últimos títulos.

A ideia de variação teve, em larga medida, como já antes tivemos ocasião de salientar, origem na formação musical que a autora recebeu na Alemanha nos anos 50. É nos estudos que a aí realizou, e em que teve grande destaque a música espiritual do período barroco, como preparação para uma carreira de cantora lírica a que, por motivos de doença, Ana Hatherly não pôde, infelizmente, dar concretização, que, afinal, se encontram as raízes mais fundas do seu interesse pelas **variações**, que, como é sabido, ocupam um lugar central na música barroca, e designadamente em J.S. Bach. A *plaquette* *Volúpsia*, de título muito sugestivo relativamente ao papel que Eros desempenha numa das linhas de força mais em evidência na poesia da autora, tem a antecedê-la uma epígrafe de O.V. Milosz («L'être qui aime n'est-il pas l'Amour?»), bem em sintonia com a poesia de Camões que aí se glosa e que é uma poesia muito fiel ao tópico do Amor, de grande centralidade na tradição petrarquista. Como logo o verso inicial do poema inaugural anuncia («Amor é fogo que arde e se vê»), o poema de Camões mais amplamente objecto de glosa, de variações, na *plaquette*, irá ser o soneto «Amor é fogo que arde sem se ver», e o que vai acentuar-se, numa obra em que se faz a «exaltante» e «exultante» celebração do amor, é o seu carácter contraditório, assente retoricamente, no essencial, tal como já se verifica no texto de partida, no oxímoro: «vitória álaçre e suma desgraça»; «lúcida cegueira»; «este ser-não-ser»; «este querer-já-não-querer»; «esta renovada festa-febre» (Hatherly, 1994).

O barroco como ímpeto inspirador ou propulsor, já presente, por via das variações, na glosa do texto do maneirista Luís de Camões, volta a figurar, desta feita como princípio estruturador, na

forma adoptada pelas suas «Rilkeanas», que seguem, conforme a autora esclarece, em carta de Julho de 1999 dirigida à tradutora alemã das *Tisanas*, o modelo da «coroa poética barroca». Escreve ela: «É uma estrutura simétrica que apresenta o mesmo número de variantes (ou desdobramentos) de cada glosa livre do texto de Rilke: 4 desdobramentos para a primeira e para a última, dois desdobramentos para cada uma das oito glosas intermédias» (Hatherly, 1999b). O que a autora chama **desdobramento** cumpre, em regra, relativamente à glosa que é feita de cada uma das elegias de Rilke, uma função de síntese dos nós de sentido presentes na glosa, e corresponde a uma preocupação de reforço e clarificação desse sentido perante o leitor. Não se trata propriamente de facilitar a vida ao leitor, mas sim, da parte da poeta, que se integra na tradição do poeta-crítico como temos salientado, de um verdadeiro acto crítico, de fornecer linhas de leitura que, todavia, não pretendem limitá-la. E é o que se observa na 1ª glosa.

Esta glosa é, como a poeta faz questão de salientar na carta a Elfriede Engelmayer, uma «glosa livre», bastante livre mesmo, e não são muitos os motivos que ela retoma da elegia inaugural de Rilke. Ana Hatherly tem, aliás, a preocupação de sublinhar a diferença de contexto histórico-cultural em que se situam ambos os textos, o texto de partida e o de chegada, além de que, no que no seu «grito» há de muito pessoal, ela recusa igualmente a leitura das suas variações à luz do impacto, poderosíssimo, de resto, que as *Elegias de Duíno* tiveram anteriormente na poesia portuguesa. Há nela, por outro lado, plena consciência de que, no cômputo geral das variações que realizou, a partir de Camões, Joyce, ou John Donne, estas ocupam um lugar manifestamente mais alto, até, diríamos nós, pela harmoniosa fluidez que os poemas alcançam no seu desenvolvimento.

Há, por outro lado, motivos que se afastam da 1ª elegia rilkeana, como, por exemplo, a aproximação entre as nuvens contempladas no momento tão propício à meditação que é o ocaso e os anjos, nuvens que são também a metaforização da impermanência que tudo domina. Não deixe de se referir, por igual, a contaminação que, no termo da glosa, recebe o motivo da noite vindo da elegia inicial, por via, não tão inesperada como isso, da «Ode à Noite» de Álvaro de Campos: «e aos poucos surgir a noite/ antiga e idêntica sempre/ lançando-se em vossos braços». A grande nota de diferença entre os dois textos, a elegia e a sua glosa, reside, porém, na pungência melancólica que percorre esta última, e traduzida em dúvida angustiada, em consciência da inutilidade de todo o gesto, em radical ausência de resposta a qualquer «grito», em sintonia, aliás, com o tempo, perto do fim do milénio, que a viu nascer, mergulhado numa atmosfera generalizada de cepticismo e pessimismo. Realce-se ainda um traço retórico muito característico do idiolecto da poeta portuguesa, em fidelidade à sua matriz barroca, sensível a todo o tipo de contradições, e que, aqui, encontra expressão no oxímoro: «sobre azul/ esplêndido e kitsch»; «ilusão de óptica que me fascina e oprime».

Na entrevista já citada a Ruth Rosengarten que veio a público em Maio de 2000, na revista *Arte Ibérica*, Ana Hatherly refere-se, a certa altura, à ultrapassagem que, então, teria realizado do Experimentalismo, nos seguintes termos: «eu passei pelo Experimentalismo, tirei daí aquilo que me interessava, e depois rejeitei-o. Tudo o que for demasiado restritivo, eu não quero». Ora a verdade é que, como tivemos ocasião de assinalar a propósito das mudanças de rumo operadas no itinerário da poeta a partir dos anos 80, a atitude experimental nunca desapareceu por completo dos seus escritos, apenas se terá atenuado a sua vertente mais radical, ou então terá tomado outros caminhos, como, por exemplo, os que encontraram expressão na continuidade da poesia visual, reforçados, aliás, pelo crescente reconhecimento institucional da sua obra no domínio das artes plásticas. Seja como for, é indubitável que à autora terá agradado o alargado leque de opções que ficara à sua disposição depois de deixar para trás a prática de um experimentalismo mais restritivo. Há, na realidade, nos seus últimos textos um estilo mais solto, mais variado, que se furta às imposições de uma poesia programática, e que livros tão diferentes como *Itinerários*, de 2003, *Fibrilações*, de 2004, e *A Neo-Penélope*, de 2007, exemplarmente ilustram.

Fibrilações teve uma pequena edição fora do mercado, em 2004, como vimos. A plaquette é composta por um pouco mais de 4 dezenas de poemas, motivados por uma crise cardíaca sofrida pela autora e a que o título alude. Os textos são breves e difícil é que não lhes reconheçamos um modelo na poesia oriental, a que a poeta foi sempre muito sensível. O coração, no centro do ciclo, é aqui despido de muita da carga metafórica que a tradição literária nele foi acumulando ao longo dos séculos, e reduzido à sua mais simples função de músculo de cujos batimentos regulares a vida depende. Antes de ele assumir o lugar central que lhe cabe no conjunto, a poeta como que ensaia o caminho a seguir. A experiência por que ela acaba de passar acentua a dificuldade de as palavras a dizerem. Há nelas próprias, por outro lado, uma obscuridade que torna mais árduo o seu acesso ao leitor: «O verdadeiro poema/ não se pode ler/ É um tiro no escuro/ inaudito e cego» (Hatherly, 2005a: 7). O próprio pensamento, habituado a ser livre, a expandir-se, se sente, agora, limitado pelas sombras que o envolvem: «Pensar/ é como tactear uma sombra/ entrar de rastos/ numa profusão de escuros». Há qualquer coisa que se «partiu» irremediavelmente, um «espelho» que se estilhaçou. A «moldura» que «ficou», impõe, porém, que se resista estoicamente, «sem alarido».

Mesmo no meio da escuridão, a necessidade de «entender o mundo» permanece, e até o sentido lúdico não abandona por completo o sujeito: «A nossa tarefa é entender o mundo/ diziam os antigos/ Já sabiam/ que os jogos somos nós/ (*the toys are us*)» (Hatherly, 2005a: 21). Depois de uma dezena de textos em que como que experimenta a capacidade de as palavras dizerem o abalo que a atingiu, a poeta está em condições de enunciar as várias «Formas do medo» e de nomear, finalmente, o órgão que esteve na origem da crise. É sobre ele que faz, então, incidir a atenção,

multiplicando as imagens com que procura entendê-lo na sua irrecusável autonomia: «Quero parar e não posso/ o coração não deixa/ Com enorme diligência/ quer continuar/ (pertence a outro limiar)» (Hatherly, 2005a: 29). Sucedem-se as tentativas de o cingir, de o definir, às vezes mesmo sob forma aforística: «O coração é um obreiro/ a tempo inteiro»; «o coração é um pulsar imenso/ uma abertura ao possível»; «O coração é como um fruto/ cresce/ amadurece/ mas não cai» (Hatherly, 2005a: 31, 33, 47).

Nos últimos textos da plaquette a auscultação que a poeta faz da sua condição, com um estoicismo não isento de melancólico desengano, recorre predominantemente à sagesa alusiva da metonímia em relação a todo o processo que nos mantém vivos, dependente do coração e do aparelho circulatório. E é de «veias», de «sangue», de «vermelha corrente» que se fala. Nunca, todavia, a poeta se esquece de que os versos que escreve, com batimentos homólogos aos do órgão que ausculta, fazem parte de poemas, objectos que afeiçoa com todo o cuidado. «Viver é uma hemorragia calculada» (Hatherly, 2005a: 65), diz-se no fecho de um dos poemas, mas mais do que isso, para ela, mesmo no meio da dor, será uma «aventura»: «Viaja sem qualquer bagagem:/ Entre o que te salva/ e o que te mata/ nada substitui a aventura» (Hatherly, 2005a: 87). Que é também a aventura da escrita posta, desde sempre, no coração da vida.

Referências Bibliográficas:

BÜRGER, P., [1993]. *Teoria da vanguarda*, Lisboa, Veja.

HATHERLY, A., [1973]. *Mapas da imaginação e da memória*, Lisboa, Moraes Editores.

_____, [1980]. *Poesia 1958-1978*, Lisboa, Moraes Editores.

_____, [1983]. *O Cisne intacto: outras metáforas – notas para uma Teoria do Poema-ensaio*, Porto, Limiar.

_____, [1994]. *Volúpsia*, Lisboa, Quimera.

_____, [1995]. *O mestre*, Lisboa, Quimera, 3ª ed.

_____, [1997]. *Palestra proferida no Museu do Chiado*.

_____, [1998]. *A idade da escrita*, Lisboa, Edições Tema.

_____, [1999a]. *Rilkeana*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999a.

_____, [2001]. *Um calculador de improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

_____, [2003a]. *O pavão negro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____, [2003b]. *Itinerários*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

_____, [2004]. «*Carta a Elfriede Engelmayer*» in «Diálogos com a Autora» in *Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética*, Lisboa, Roma Editora.

_____, [2005a]. *Fibrilações*, tradução para castelhano de Perfecto Quadrado, Lisboa, Quimera.

_____, [2005b]. *A idade da escrita e outros poemas, organização e prólogo de Floriano Martins*, São Paulo, Escrituras.

_____, [2006]. *463 tisanas*, Lisboa, Quimera.

_____, [2007]. *A Neo-Penélope*, Lisboa, & etc.

_____, [2009]. *Anacrusa: 68 sonhos*, Maia, Edições Cosmorama, 2ª ed.

_____; e CASTRO, E.M., [1981]. *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.

ISER, W., [1978]. *The act of reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

MARTINHO, F.B., [2001]. «*Entrevista a Ana Hatherly*» in *Hablar/ Falar de Poesia*.

ROSENGARTEN, R., [2000]. «*Hand Made*» in revista *Arte ibérica* nº 4, maio de 2000.

SENA, J., [1983]. *Seleção e apresentação de Líricas portuguesas*, 3ª Série, II vol., Lisboa, Edições 70.

SENA LINO, P., [2004]. «*Entrevista a Ana Hatherly*» in *Mil-folhas*, Público.

SOARES, B., [2006]. *O Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa/ Fernando Pessoa; organização Richard Zenith – São Paulo: Companhia das Letras.

VENDLER, H., [2003]. *Coming of age as a poet*, Cambridge: Harvard UP.