

## Ana Hatherly – *O Mestre*: uma novela filosófica

Ana Marques Gastão  
Ensaísta, escritora

*Sans elle [l'imagination], toutes les facultés,  
si solides ou si aiguës qu'elles soient,  
sont comme si elles n'étaient pas.*  
(Charles Baudelaire)

Não há percepções primeiras, mas “imaginações primeiras”. A percepção objectiva é laboriosamente conquistada, exige uma psicanálise de ilusões espontâneas seguidas de projecções inventivas sobre o que se apreende. Sabendo da impossibilidade de viver a totalidade do real, os escritores/artistas lançam sobre os fenómenos observados fantasmas e sonhos inconscientes até que estes se transformem em obra. Gerando uma «intuição que imagina» (Bachelard, 1999: 65), transubstanciam a realidade. É dessa forma que, na sua limpidez paradoxal, *O Mestre*, de Ana Hatherly – publicado pela Arcádia, em 1963, há cinco décadas –, age, propondo diversos níveis de leitura: o literal; o alusivo; o que provém de uma falha/falta do intérprete; e o oculto.

Sendo uma novela simbólica, iniciática, de inusitada modernidade e engenhosa concepção, poliédrica ou, melhor, com características cubistas e futuristas<sup>1</sup> – sobretudo se contextualizada no Portugal do Estado Novo e na Lisboa de 60 –, dir-se-ia mais importante o efeito que produz no leitor do que a velocidade da maior ou menor compreensão que inspira. Interpretar não é apenas entendimento, mas constituição do sentido, pressupõe a deslocação da imagem, a criação de um texto diverso, outra verdade cognitiva e até a desconstrução mental. Por essa e outras razões, esta narrativa dir-se-ia um *work in progress*, que permanecerá, como as *Tisanas*, aberto até ao infinito.

Usando da metáfora, do mito – que é uma alegoria e um símbolo –, da parábola, do apólogo, do aforismo, da analogia, do paradoxo, do axioma, do atributo, do **nonsense**, do dito clownesco, *O Mestre* actua no plano do conhecimento imaginativo e intelectual por meio de uma simbólica que ultrapassa o quadro da representação, sendo a escrita voz e sopro anteriores à linguagem falada. Ou seja: na exorbitância de uma dor que ri, há um significado que lhe pré-existe (Derrida: 1967). Ora, pouco mais do que um signo, o símbolo – que, ao falar de uma realidade conhecida, leva ao conhecimento de outra – pressupõe a homogeneidade do significante e do significado no sentido de

---

<sup>1</sup> Cubista porque desestrutura a obra, na perspectiva analítica, em todos os seus elementos, ultrapassando a visualidade no caminho da sensação táctil; futurista na dimensão mecânica (o corpo é uma máquina digestiva) e no uso da velocidade e da violência que ajudam à fragmentação figurativa.

um dinamismo organizador, ou seja, transforma (repara, restaura, reintegra) do ponto de vista da estrutura mental do próprio ou do Outro, provocando não apenas a ressonância literária, mas uma transmutação em profundidade. Nessa medida, longe de tão-só formar imagens, na sua potência energético-frenética, esta novela didáctica, utilizando processos de estruturação simples, pode reconstituir as desformatadas cópias fornecidas pelos mecanismos do inconsciente e da vida psíquica, actuando na cartografia cultural.

Relembre-se que Ana Hatherly, para além de possuir formação musical superior, é cineasta, mesmo que ainda não o fosse quando escreveu *O Mestre*. Poderia dizer-se que o discurso efabulador utiliza algo semelhante ao **chroma key** (usado sobretudo no vídeo), técnica de processamento de imagens cujo objectivo é eliminar o fundo da cena para melhor isolamento das personagens. Na realidade, produz-se no leitor um efeito ameaçador por meio de coloridos fotogramas poético-narrativos em que luz, som e acção se entrelaçam distorcidamente, construindo-se o enredo a partir de uma apurada persistência de visão<sup>2</sup>. O texto pode, por outro lado, ser interpretado como uma partitura de música contemporânea atonal: não tendo uma tonalidade preponderante, sobrepõe, metaforicamente, acordes ambíguos, sendo evidente o entrelaçamento entre harmonia e desarmonia (dissonância). A palavra vai-se desdobrando a ritmos intimidadores, não isoláveis de uma dimensão sonora e que sublinham o significado.

Acoplando o posfácio de Ana Hatherly à terceira edição (1995) e a sequência dos prefácios publicados, ao longo do tempo, assinados, entre outros, por Maria Alzira Seixo e Silvina Rodrigues Lopes, a que se juntam estudiosos do Brasil, como Simone Pinto Monteiro de Oliveira e Nadiá Paulo Ferreira, o livro ressurgiu, pela mão da Ulisseia (Babel), segundo a edição de 1963, enquanto objecto quase estreado e actual, aceleradamente à frente do seu tempo, que, entretanto, já se tornou outro, 50 anos depois. Não diria, como Ana Hatherly, na sua *Tisana*-49, «Ia falar, mas já era tarde» (Hatherly, 2006: 44); na realidade, é ainda cedo para *O Mestre*, reeditado, pela quinta vez, no século XXI. Seria pouco dizer que uma discípula, estendida na página, anseia, neste texto, pela alegria do conhecimento, a arte da alegria, e, apaixonando-se, por um Mestre, vê o seu amor tornar-se impossível porque «há coisas que a gente não deve querer» nem em forma de «harmonia póstuma». Começo por citar Ana Hatherly num momento de lisztiana consolação:

— Oh Mestre, mas a Alegria podia ser o seu olhar sorrir para mim, a Alegria podia ser os seus olhos encontrarem-se com os meus, poisarem em mim sorrindo, em mim mergulhando os seus olhos sorrindo mergulharmos sorrindo, Mestre, as nossas mãos tocando-se, desvelarem-me o mundo até que eu já não visse os seus olhos, Mestre, tão perto que eu já não visse os seus olhos sorrindo... Está ainda sorrindo? Sorri ainda? Não vejo, Mestre, nem o seu sorriso vejo já, Mestre, que

---

<sup>2</sup> Saliente-se que a autora somente frequentará o curso de cinema (do grego *kinema*, que quer dizer movimento) na década de 70, dez anos depois de escrever *O Mestre*.

escuro há por detrás dos seus olhos, Mestre, como vibra, ah, é o nervo óptico, que fino, que delicado, ah, é um canal, um fio de sangue passa por aqui, Mestre, como é quente e macio o seu pensamento, vou avançando sempre, algo me leva cada vez mais para dentro de si, ah, como é obscuro tudo isto, tão suavemente levada, oh Mestre... (Hatherly, 2011: 72).

Repare-se nos efeitos da «revolução estruturalista» na obra de Ana Hatherly<sup>3</sup>: decorrido este momento poético de voto edipiano, vemo-la desmontar, em jeito paródico, as linhas de intersubjectividade subjacentes ao texto onde a personagem se transforma num oxímoro vivo perante os oximeráticos ditos do mais tarde orficamente desaparecido Mestre no «local mais secreto do seu íntimo eu» (*ibid*:165). Não estamos muito longe da alma levada para longe de Bernardim, do ser sem centro de Hamlet ou dos pés inchados de Édipo, entendidos estes como metáfora desejanse do «olho do coração», como lhe chamam os sufis, ou melhor de um (re)nascimento espiritual. Só que de forma inversa. Nas suas crónicas indagações e arroubos de dionisíaco estado, cujo preço pagou com a náusea da ilusão perigosa, a Discípula dá-nos de imediato a conhecer a linguagem do desejo. Veja-se como o Mestre, vendo-a tentando transformar **eros** em **ágape**, lhe responde de forma desconcertante, activando esse «hiato de consciência» que separa o quotidiano da experiência do passado. Diz ele, de um jacto, porque «não há nada mais perturbante que a candura» (*ibid*: 96): «Não me chame Mestre, senão obrigo-a a pagar uma multa.» É que afinal, apesar de ser um «honesto funcionário» e de «aconselhar a gente a afastar-se do mundo real», o Mestre tinha nuca e cabeça e ventre e guardava, pensava ele, a devida distância como todos os verdadeiros mestres, representativos, entre outras coisas, neste texto, de um falo idealizado.

O disparar do riso do leitor perante o desregramento da resposta do Mestre sofre um desdobramento simbólico nas suas ligações a uma metafísica clássica. Enquanto se destrói, por um lado, o acesso ao conteúdo daquilo que parecia, até ali, ter sido a verdade da relação intersubjectiva (idealizada), esboça-se, por outro, um desenho de actualização da ironia socrática a partir de questões como o amor e o espírito, a mente e a matéria, o ser e a realidade, o ser e a transcendência. É nesta ambiguidade das imagens que o texto corre – entre a máscara e o espelho –, definida a ironia como uma presença que se desenha na ausência do Outro<sup>4</sup>. Estamos perante aquilo que a autora denominou, em vários momentos da sua obra, «fala muda», estranho fatalismo labiríntico

---

3 Recorde-se que a escritora concebeu um sistema de uma nova escrita num momento em que os mestres da linguística moderna pesavam sobre o seu trabalho, que usou o estruturalismo como método de investigação. Na introdução a *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), esclarece que aquele movimento teve, na sua obra, uma importância só equiparável ao estudo da música ou do misticismo oriental. Refira-se, a título de exemplo, no seu percurso, a influência incontestável de Saussure, Barthes, Foucault, Derrida e Lévi-Strauss.

4 Em «O Universo Problemático da Linguagem. Elementos para uma Leitura de Molloy, de Beckett» (1979: 137–53), Ana Hatherly refere-se a escritores «exilados», «desterrados» como Beckett, Adamov, Pound, que acabam, segundo Steiner, por se tornar símbolos de que «a comunicação entre os seres humanos toma a forma de um acto de tradução». A ideia da autora de que «o essencial nunca é expresso, porque até esse próprio silêncio também não pode ser dito – a não ser por ausência» –, pode ser inteiramente aplicada à sua obra.

que, sendo de dentro, se revela por fora. Vai-se, pois, estabelecendo, aos poucos, uma forma negativa de comunicação que renuncia à estabilidade do entendimento enquanto a linguagem se liberta como meio de essência ontológica.

Ana Hatherly investe neste dualismo usando a técnica dos diálogos platônicos em que ironia e dialéctica se unem. Ora, enquanto história do destino, o mito (que deriva de *mythos*, que vem de **myô**, que quer dizer fechar a boca, ou de **myeô**, instruir, iniciar) é contemporâneo da especulação filosófica desde os pré-socráticos (Antunes, 2008: 69). Oscilando entre a superação da palavra pela dança<sup>5</sup> e pelo louvor musical<sup>6</sup>, *O Mestre* pensa-age satiricamente e ao divino, também no plano do jogo sério do Barroco, que tudo contesta, mas deseja, com nostalgia, uma transcendência. Nesse sentido, trata-se de um **opus circulatorium** que tenta fitar o mundo com uma nova luz, segundo diz a autora, algo impossível de fazer-se sem a passagem pelas trevas.

A condição da acção proclama, de facto, nesta obra, clownescamente, a supremacia da consciência sobre a lei escrita, o primado do coração, ligado em *Timeu*, de Platão, à alma irascível ou agressiva. A racional e a desejante<sup>7</sup> estão, na visão do filósofo, respectivamente na cabeça e no ventre, partes do corpo anatomicamente dissecadas em *O Mestre* a partir d'*A Lição de Anatomia*, de Rembrandt. Medicina e biologia são, neste texto, fundamentos de uma ética no sentido da subordinação do corpo à alma. Não vem a despropósito lembrar as danças macabras da Idade Média, de forte conteúdo simbólico<sup>8</sup>, quando nos situamos no íntimo diálogo entre as observações de Ana Hatherly e o cenário deste quadro: a nocturnidade da imagem no mundo físico é já espiritual, indicando o bisturi que diseca o braço – mas parece, por ilusão óptica, apontado para o umbigo do cadáver –, o centro do mundo (**omphalos**) que não deixa de ser um cofre de infindáveis chaves. Viajam ainda pela narrativa os diversos temperamentos do homem, comandados pelos humores, do melancólico ao **innamorato**, do hipocondríaco ao supersticioso, e a figura do médico (cirurgião), cuja ciência assenta em quatro colunas: a Filosofia, a Astronomia, a Alquimia e a Ética

---

5 A Discípula exorta o Mestre a que com ela dance a ronda da noite, o bailado das horas, a dança das abelhas, o bailado do sono. Dança aqui é também a do labirinto (que Teseu aprendeu com Dédalo), enquanto construção subterrânea, gestualidade primordial em que a morte pode ser entendida como lugar mítico para onde se entra e talvez de onde se consiga voltar a sair (cf. Kerényi, 2008: 91).

6 A Discípula deseja tocar a *Sonata a Kreutzer*, de Beethoven, com o Mestre, algo que não chega a cumprir. A arte e a literatura estão presentes no intertexto da novela. Relembre-se ainda *A Lição de Anatomia*, de Rembrandt, ou as tapeçarias de *La Dame à la Licorne* expostas no Museu de Cluny, em Paris.

7 No *Fedro*, o cavalo branco pode ser assimilado à parte agressiva da alma e o negro à desejante. O cocheiro aparentar-se-ia ao intelecto. O mundo sensível em *Timeu* assemelha-se ao da caverna em a *República*. O Mestre refere-se-lhe, bem como à gruta e ao poço, lugares iniciáticos.

8 Nestas danças, a inevitabilidade da morte aconselhava uma vida pia: «Memento Mori» («Lembra-te de que morrerás»), o que pode ser observado no *Heidelberger Totentanz*, de autor anónimo.

(Paracelso: 2007)<sup>9</sup>. Ana Hatherly, em *O Mestre*, dissecar o «miserável homúnculo». Prometeu dir-se-ia poliédrico, mas deve caminhar, mesmo perseguido, sem medo.

É a Discípula<sup>10</sup> que tem a trágica ousadia de entrar no coração do Mestre intangível (para o amar-matar-amar), sendo duplo o homicídio/suicídio: ninguém fica vivo nesta história – a não ser além-texto, mas a Discípula percebe que o seu lugar se chama «exílio», o que vale tanto para o Portugal de Salazar e para a cidade de Lisboa, como para a passagem pela Terra, perversa e insuficiente. Ele, o Mestre, condu-la (mas ele também estava na fase da aprendizagem), ou ela conduz-se a si própria, mais ou menos desequilibrada, com ele/sem ele, pelo fio do ambíguo coração, para dentro do palácio real, lugar do tesouro, do ouro filosófico. A androginia (o **Rebis hermético**)<sup>11</sup> está bem presente nesta história, ainda que de forma risível. Discípula e Mestre são, afinal, a mesma pessoa, o que só a morte confirmará. Se os protagonistas, no desfecho, oscilam entre Judith e Holofernes ou Perseu e Medusa, Ana Hatherly traz-anuncia ao leitor, no seu desértico texto, uma tragicomédia com algo de sofocliano e de ritual atroz. A novela é, no entanto, dionisiaca em seus elementos apolíneos, centrando-se num herói ausente evolutivo, um anti-herói que se agita em movimento triádico: vida, morte, vida.

Leia-se Ana Hatherly:

Se nós quiséssemos matar agora o Mestre, por exemplo, cortando-lhe uma artéria, agora veríamos o seu sangue correr lentamente, redondo, espesso, cor de granada, desenhando curiosos regatos no seu pulso branco. Provavelmente pousaríamos os nossos lábios por sobre esses minúsculos regatos, não tanto para nos dessedentarmos como para beijarmos a vida enquanto ela está quente. Querido Mestre, encoste-se a esta almofada, deixe-me colher o seu sangue no meu lacrimário romano, o seu sangue são lágrimas. (Hatherly, 2011: 159-60).

Nesta narrativa, a fala, tão terrífica quanto sublime, é uma escuta claro-escura, som dissonante que fere e consola, escada mole e simultaneamente elástica (Hatherly, 2006: Tisana-82) por onde correm as lágrimas em trevas-luz do Mestre e da Discípula, cobrindo a cidade-templo que, entretanto, se torna num lago de jardim vermelho. Este – entre o perfume das rosas e a intimidade protegida das cosmologias – é símbolo não só da beatitude, mas do Paraíso segundo a tradição cabalística: Adão cultivava o seu jardim; Alá é o jardineiro; é perigoso perdermo-nos num jardim, forma de prisão vegetal, ou sermos alvo de perseguição: eis-nos perante o jogo da vida e da morte onde se tem de aprender a rir mesmo que a Discípula assumo o rosto da *Dame à la Licorne*,

---

9 Os temperamentos foram estudados pelos pitagóricos e retomados por Hipócrates. Paracelso dá-lhes a devida atenção, considerando que estão no corpo do homem como na terra de um jardim (cf. Paracelso, 2007: capítulos «Hombre y creación», e «El hombre y su cuerpo», p. 77-80, 113).

10 Que até «trazia os olhos em ofertório» ou em ex-voto e os pôs «no altar do Mestre» (2011, p. 96).

11 Dividida em dez partes, a obra pode ser analisada na perspectiva de uma estrutura espiritual com a configuração do corpo humano, o que demonstra a importância dos estudos cabalísticos na arte de Ana Hatherly.

sobretudo quando não entende nada, antes de fazer uma vénia diante do leão no seu imaginário deformador da verdade e castrador da alegria. O caminho é sinuoso<sup>12</sup>.

Podemos ainda pensar o jardim, que invade a narrativa, na perspectiva de um símbolo cultural oposto à natureza selvagem que, por analogia, se liga às dicotomias espontaneidade/reflexão; inconsciente/consciente. Ou evocar Cristo que agoniza num horto, sofre como Édipo (em Colono), mas ambos estão afectados pela culpabilidade da morte do Pai, que só o amor-conhecimento poderia compensar<sup>13</sup>. Por isso, a Discípula escreve, entre o prazer e a dor, cartas de amor ao Mestre Mudo, enquanto chora, até que as mãos da narradora se estendam sobre o seu rosto, dizendo: «Vamos tentar consolá-la. Aproximar-nos-emos dela e diremos»:

— Olha, a mão decepada que poisa agora sobre a tua muito levemente, empunha a esponja de vinagre que de tanto a ter levado aos próprios lábios deixou de ser mão [...] Bem vêes, o vinho de fel corrompe toda a forma. Escuta, o homem crucificado sobre cruz nenhuma não é morto, é só flor estrangulada na ponta das unhas. Como é que queres tirar de cima do homem agonizante o que não é do homem? (Hatherly, 2011: 110).

O texto esclarece-nos, mais adiante, que a flor é a rosa<sup>14</sup>, correspondendo ao lótus na Ásia e ao narciso grego, «órgão sexual numa planta extremamente evoluída» (*ibid.*: 129), e vai baralhando o enredo, de um erotismo velado, em que a tensão se fixa na (quase) recusa da aceitação do consciente por parte da Discípula e no silêncio atormentador do Mestre. Nele, as palavras aproximam e afastam, fazem e desfazem, atam e desatam, «abrem clareiras no medo»<sup>15</sup>, não sem atrair a curiosidade; seduzem, montando um quebra-cabeças. Trata-se de narrar miticamente no domínio da escrita-imagem – relembre-se a escrita hieroglífica dos egípcios – que supera a escrita-letra, a do signo meramente linguístico, desprovido de imagem simbólica. E porquê? Porque, em vez de observar, o esotérico quer ver, mesmo na impossibilidade.

Revelando e não revelando, O Mestre vive da poeira destrutiva dos dias que mata, a não ser que a Palavra, calando-se, fale por entre um subterrâneo discurso (Bachelard, 1948: 235–90). O

---

12 O leão, rei dos animais na Antiguidade e mais tarde na Idade Média, signo de poder e de força, poderá ser entendido como uma evocação do Cristo, o «leão espiritual de Judá». Trata-se de um símbolo de vigilância e de ressurreição, enquanto o unicórnio, sobretudo nos *Bestiários de Amor*, simboliza a encarnação, a pureza e a castidade e, paradoxalmente, o erotismo. O paradigma do unicórnio, como alegoria de Cristo e do Espírito Santo, é, por outro lado, amplamente tratado por Jung em «La symbolique alchimique dans l’histoire des religions» (Jung, 2004). O texto de Ana Hatherly, escrito em 1973, «Tacto – Um Sentido (sobre uma tapeçaria da série *La Dame à La Licorne*)» (Hatherly, 2001: 161–5) deve ser lido à luz das duas partes do ensaio de Jung: «L’inconscient, matrice des symboles» (I) e «Le paradigme de la licorne» (II) (Jung, 2004: 544–88). Na ficção de Ana Hatherly, a relação ecrástica entre desejo e interdito torna-se evidente. (cf. Neste número, o ensaio de Gilda Santos «De la texture de l’enigme: quelques fils a defi(l)er “Le toucher” de Ana Hatherly», que faz uma leitura desse percurso misterioso, «onírico, dorido», não só na perspectiva da linguagem, mas da fragmentariedade que serve a simbologia onírica.

13 Não estaremos perante a duplicidade (tripla) de um assassinio/suicídio que esta novela sub-repticiamente encena?

14 A rosa é um símbolo do amor na iconografia cristã: mencione-se a *rosa cândida* da *Divina Comédia*, de Dante. Dir-se-ia também a flor eleita dos alquimistas. Recorde-se, em *Anacrusa*, o sonho de 22/7/62 em que uma enorme rosa, vista como uma espécie de santa, morre nos braços da autora (2009: 26).

15 Ler o poema «As Palavras Aproximam», in *O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 31.

labirinto é, por isso, também o do Verbo na procura de um centro original, algo de difícil digestão. Apesar dos obstáculos, somos remetidos, neste texto, para a busca do «espírito dentro do espírito» a que alude *O Zohar* (Scholem, 1980: 28), usando a imagem da casca da noz e citando o *Cântico dos Cânticos*. Nesse sentido, esta dir-se-ia uma novela do silêncio. Não se negligencia a língua, pelo contrário; as palavras movem-se, porém, misteriosa e audaciosamente na obsessão analógica que o fictício vazio da memória permite. As ideias que as habitam são, por outro lado, instrumentos febris, seres (des)almados, transgressores e dinamizadores da consciência do leitor/ intérprete/ decifrador. Escreve Ana Hatherly:

A Discípula não só abre ao Mestre a sua alma como até a rasga ao tentar oferecer-lha. Está começando a profanar-se. O Mestre não merece isso, embora vá morrer brevemente e aos condenados seja costume tornar-se-lhes os últimos momentos doces. Porém, das coisas sagradas não falaremos nestes termos, ou não falaremos delas com esta aparência. (Hatherly, 2011: 132.)

Tudo é aparência, portanto. Mesmo o ensinamento nasce do «aparecer» do Mestre (*ibid.*: 61), que aparece, desaparece e estrangula os discípulos, diz-lhes do interdito, ameaça, fecha e abre portas, suspende apocrifamente o diálogo, separa na «areia da fala», preserva o segredo, corta a palavra para a fazer agir, inviolável. O lúdico, sendo imagem de uma oculta dor, não arreda, porém, o trágico, é instrumento de conhecimento, «lição de tentativa», como a autora menciona na *Tisana 27* (2006: 111), referindo-se à viagem da escrita/vida. A sua, a de Ana Hatherly, é também inseparável, neste contexto, de *Anacrusa – 68 Sonhos*, não só pelo conhecimento que a autora tem das teorias sobre o significado destes, mas porque somente a escrita ampara a nossa visão, conforme refere o mito dos índios Uitoto, da Colômbia<sup>16</sup>.

Por meio de um recreio de imparáveis perguntas e respostas, usa-se nesta obra – de um eufórico estoicismo, provocador e experimental – a circularidade de uma estrutura, que pode ser vista, no entanto, como um jardim geométrico mais retilíneo a funcionar enquanto cérebro labiríntico: o da consciência racional aspirando ao que lá não está. Mas, como em todos os labirintos-caminhos, que Ana Hatherly estudou em *A Experiência do Prodígio* (Hatherly, 1983: 81–119), a vivência, não obstante o percurso aparentemente lúdico, é de dimensão mística, estejam eles inseridos nos jardins, igrejas, catedrais, palácios, castelos, estradas, paredes, poemas, ficções ou no corpo humano. Nessa medida, *O Mestre* investe-se da herança cristã do pensamento medieval, renascentista e barroco, apontando para uma luta da alma. Labirinto e jardim são, agonicamente, elementos de um caminho iniciático, como em *Alice* no seu belo país das maravilhas de rosas desenhadas a vermelho e branco, rainhas, coelhos e lagartas sábias. O Mestre, esse,

---

<sup>16</sup> Cf. *Mito dos índios uitoto* (Coxhead & Hiller, 1976). Ler introdução, «O Sonhador Adormecido», em *Anacrusa – 68 Sonhos*.

enigmaticamente, blakianamente, ri-se quando não faz chorar porque «o riso resulta trágico ou do trágico» (Hatherly, 2011: 61).

Torna-se, por outro lado, inevitável estabelecer um diálogo com *La Leçon*, de Ionesco, como refere Maria Alzira Seixo, que tem como protagonistas um professor de **allure** clássica e uma aluna dócil e ingénua. A peça não ensina nada; exhibe, sim, de forma sádica, burlesca e trágica, a natureza energética da relação. Trata-se de um drama cómico – e a dramaturgia é a do vazio – em que a linguagem se torna sintoma de poder, arma abstracta, mas poderosa, como Ana Hatherly não se tem cansado de dizer na sua obra teórica. Em *O Mestre*, as personagens não têm individualidade psicológica no sentido tradicional; são, no entanto, muito mais sombras beckettianas<sup>17</sup> do que esgares de Ionesco, dir-se-iam vozes incomunicáveis que rompem do silêncio, mas que, sem nome, existem enquanto corpos-coisas, de entranhas escuras e vão digerindo palavras, transformando-as noutras, como Orfeu, que ousou descer aos infernos e acabou os seus dias como «uma lira pendurada num ramo duma árvore» (*ibid.*: 91).

O Mestre carrega a sua bênção de Mestre como maldição – «não sente, nem vê, nem ouve», «olha sempre para fora de tudo» (*ibid.*:73) – e talvez por isso a fabulação se funde na hesitação entre o domínio excessivo do seu pensamento não apaixonado, inacessível, mas cuja força da acção está apenas aparentemente paralisada, a não ser no sádico prazer da negação do amor, e o da Discípula, irresoluta e delirante, que age não agindo, mas querendo agir, na sua paixão. Adquirir conhecimento tem destas coisas. Nesse sentido, a consciência, no sentido hamletiano, e, portanto, dramaturgic, entendida como uma das personagens do texto, não deixa de usar a sátira enquanto instrumento destruidor da narrativa tradicional: estamos perante um poema ilimitado que é também ficção filosófica, sendo que esta destrói a ideia de tempo e de espaço.

A ignorância do Outro é um dos traços fundamentais da novela que descobre que o Outro não pode saber o que não lhe é próprio, algo que Lacan explorou nas suas investigações sobre o desejo e que autores como Sade, Beckett, Ionesco, Pound ou Joyce abordaram no domínio do tratamento da linguagem e de temáticas como a impossibilidade e a incomunicabilidade intersubjectivas. Como na obra deste último, há, em *O Mestre*, uma fidelidade visceral à experiência da linguagem, cujas manifestações são múltiplas e epifânicas nas suas fragmentariedade consequente e opacidade translúcida.

No diálogo, tão subtil quanto brutal, entre Mestre e Discípula, a mentira está quase sempre mais certa porque somos máscaras de nós mesmos, seres de teatro, pessoalmente fingidores. A conceptualização do desejo em *O Mestre* não pode considerar-se, no entanto, freudiana, embora

---

17 A linguagem – a de um «corpo arruinado» – pode também ser entendida na prosa de Ana Hatherly como personagem central, tal como a autora escreve, a propósito de Beckett, em *O Espaço Crítico* (1979: 149 e 152).

não ignore a teoria do inconsciente de Freud; a novela escalpeliza-o a partir de uma tradição mais à maneira de Lacan e, nos aspectos herméticos, de Jung. O leitor é obrigado a integrar-se, apesar de embalado por um trágico riso, numa filosofia da consciência e do sujeito, de Husserl a Heidegger. O que Ana Hatherly disseca, no seu texto, é a ideia do Eu que não se reconhece dentro do Outro, ou seja, dentro de um objecto imaginário, e daí a condenação ao desprazer, à angústia e à coroação do normativo do pensar: a auto-reflexão exacerba a melancolia, mas pode conduzir ao extravasar das lágrimas em momentos hilariantes onde a ironia se revela a partir da oralidade do registo textual traduzido pela repetição, pela entoação, pela simplificação ou justaposição de elementos contraditórios.

O Outro é, não obstante, entendido, nesta narrativa, enquanto objecto do desejo que a consciência deseja numa relação negativa de atracção/repulsa e, não obstante, especular e narcísica. Estamos, pois, também, perante a dicotomia eros maníaco/eros sublime, algo que o discurso amoroso em torno da alma ocidental tem tratado, nos mais diversos registos, desde Platão em *O Banquete* e *Fedro*. Oscilando entre o discurso mítico, existencial e religioso, *O Mestre* centra-se numa erótica ascendente, assumindo as violências que o processo dessa subida/descida acarreta no espaço interior. Nessa medida, a novela exalta, pelo avesso, não o mero prazer dos sentidos – ironizado por si só porque une e afasta, destrói e faz ascender (*ibid.*: 87) –, mas o amor do amor, que não deixa de ser um amor da sabedoria, fáustico destino que rejeita a alegria do presente ao imaginá-la ausente; bela e desejável catástrofe que, enquanto obstáculo absoluto, os poetas cantam sem paz fecunda a não ser a da sua ínfima obra.

Ana Hatherly debruça-se, de algum modo, sobre o desastre essencial do nosso génio sádico, como sublinhou Denis de Rougemont, o que não deixa de se configurar como um gosto reprimido pela morte. Não por acaso publica, em 1968, um artigo no *Diário de Lisboa*, intitulado «A Proximidade de Sade», a propósito da tradução que fez de *Sade, Meu Próximo*, de Klossowski (1968), onde este autor estabelece a relação entre a queda do Rei (real) e a de Deus (simbólica), o que o levará a uma concepção de uma *Utopia do Mal*<sup>18</sup>. Isolda e Tristão (em busca da sua *anima*, arquétipo feminino caracterizando o inconsciente do homem), que afinal são um só, ou *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, Margarida na relação com Fausto (em Goethe), na sua preferência íntima pela infelicidade, ou na superação ascética, atravessam este texto, ou não fosse Ana Hatherly profunda conhecedora de *L'Amour et l'Occident*, que traduziu (Rougemont, 1968).

A Discípula vive o peso dessa insuportabilidade: o de carregar a sua «alma infantil» no atrito de uma aprendizagem/sublimação, de uma iniciação que hesita no luto ao esbarrar com a

---

18 Ler «O Fascínio do Interdito», em *Sob o Ditado de Pierre Klossowski, Ekphrasis para Les Barres Parallèles*, Lisboa, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo, 2010 – publicação realizada na sequência de um colóquio com o mesmo título, organizado por José Bragança de Miranda no Museu Coleção Berardo.

impossibilidade de rebentar com o peso das grades (as do mundo) que a envolvem, mas de onde, apesar de tudo, vê luz, ainda que, quando os seus olhos vão de encontro aos do Mestre, o façam como (quem) vai «de encontro a um muro» (*ibid.*: 68). O texto fala de uma ambicionada redenção ou de uma conjunção, melhor dizendo, da reunião entre claro e escuro, branco e negro, do amor inalcançável. Para isso, a Discípula opera uma digressão, uma metamorfose, impossível de fazer-se sem entrar no palácio do rei, arruinado e triste, mas que se ergue sobre um trono de pedra, algo impossível de acontecer sem ser na penumbra, na sombra, ou então tentando descobrir qual será o sexo das almas (*ibid.*: 153).

A partir deste momento, torna-se inevitável associar *O Mestre*, tão feroz quanto sublime, ao mundo das representações religiosas. Está, aliás, repleto, na sua herética construção, de referências nesse domínio. A figura do rei – ligada aos aspectos da consciência – representa não uma simples metáfora, mas o mito do homem-deus, encarnação de uma divindade, no qual reside o **ka**, poder de vida e geração, e não uma simples manifestação natural da estrutura psíquica ou primitiva. No entrecruzar de tradições antropológicas, mitológicas, alquímicas, filosóficas e literárias, vai-se construindo este texto, que passa tanto por uma absolutamente desarmante e rasteira realidade como pelo desejo do invisível, de tecido sombrio, violáceo, volátil. Talvez por isso, a sua estrutura mágica e exegética seja a do labirinto secretamente rasgado por dentro de um coração ausente e, por esse motivo, apetecível. Nesse vapor subtil, o leitor perde-se e reencontra-se porque é tão bom acreditar em histórias inverosímeis.

## Referências Bibliográficas

ANTUNES, P. e M., [2008]. *Obra Completa*, ed. crítica, t. I – *Theoria: Cultura e Civilização*, vol. II – Cultura Clássica, Parte I (Sebenta da História da Cultura Clássica, 1970), coord. científica Arnaldo do Espírito Santo; coord. geral José Eduardo Franco, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BACHELARD, G., [1948]. *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, Librairie José Corti.

\_\_\_\_\_, [1999]. *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin.

BURTON, R., [2005]. *Anatomie de la mélancolie*, ed. e pref. Gisèle Venet, Paris, Gallimard.

COXHEAD, D. & HILLER, S., [1976]. *Mito dos índios Uitoto, da Colômbia*, segundo a versão de David Coxhead e Susan Hiller [*Mythe des indiens Uitoto de Colombie*], traduit en portugais par Alberto Pimenta d'après la version allemande de Jochen Schatte, *Traumes*, Frankfurt am Main, Umschau Verlag.

DERRIDA, J., [1967]. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.

HATHERLY, A., [1973]. *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores.

\_\_\_\_\_, [1979]. *O Espaço Crítico. Do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_, [1983]. *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_, [2001]. *Um computador de improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

\_\_\_\_\_, [2003]. *O Pavão Negro*, pref. Ana Hatherly e Paulo Cunha e Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_, [2006]. *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera (1.a ed., 39 *Tisanas*, Porto, Colecção Gémeos, 1969; números 1 a 39).

\_\_\_\_\_, [2009]. *Anacrusa – 68 Sonhos*, 2.a ed., Maia, Cosmorama (1.a ed, Lisboa, & etc, 1983).

\_\_\_\_\_, [2011]. *O Mestre*, 5.a ed., Lisboa, Babel, Ulisseia.

JUNG, C., [1980-82]. *Mysterium conjunctionis, études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie*, colaboração de Marie-Louise von Franz, trad. do alemão Étienne Perrot, 2 vols., Paris, Albin Michel.

\_\_\_\_\_, [2004]. *Psychologie et alchimie*, ed. Roland Cahen, trad. do alemão e anotações Henry Pernet e Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel.

KERÉNYI, K., [2008]. *Estudos do Labirinto seguido de «A Ideia Religiosa do Não-Ser»*, ed., comentários e notas Pedro A. H. Paixão, trad. do alemão Dora Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim.

KLOSSOWSKI, P., [1968]. *Sade, Meu Próximo*, trad. Ana Hatherly, Lisboa, Moraes Editores.

LACAN, J., [2001]. *Le Séminaire, Livre VIII: Le Transfert (1960-1961)*, fixação de texto Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_, [2002]. *Le Séminaire, Livre VI: Le Désir et son interprétation (1958-59)*, Paris, Association Freudienne Internationale.

PARACELSO, [2007]. *Textos Esenciales*, ed. Jolande Jacobi, epílogo C. G. Jung, trad. Carlos Fortea Gil, Madrid, Siruela.

PLATÃO, [2001]. *Timée, Critias*, 5.a ed. rev. e actualizada, introd. e trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion.

ROUGEMONT, D., [1962]. *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Éditions. [1968]. *O Amor e o Ocidente*, trad. Ana Hatherly, Lisboa, Moraes Editores.

SCHOLEM, G. (sel. e apres.), [1980]. *Le Zohar. Le livre de la splendeur*, trad. Edith Ochs, Paris, Seuil.