



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

André Luiz do Amaral

LINGUAGEM E TRANSCENDÊNCIA NA POESIA EXPERIMENTAL DE
ANA HATHERLY

São José do Rio Preto
2019

André Luiz do Amaral

LINGUAGEM E TRANSCENDÊNCIA NA POESIA EXPERIMENTAL
DE ANA HATHERLY

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2019

Amaral, André Luiz do.

Linguagem e transcendência na poesia experimental de Ana Hatherly / André Luiz do Amaral. -- São José do Rio Preto, 2019
203 f. : il.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

1. Literatura portuguesa – Séc. XX – História e crítica. 2. Poesia experimental portuguesa – História e crítica. 3. Linguagem. 4. Hatherly, Ana, 1929-2015. - Crítica e interpretação. I. Título.

CDU – 869.0-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

André Luiz do Amaral

LINGUAGEM E TRANSCENDÊNCIA NA POESIA EXPERIMENTAL DE ANA
HATHERLY

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP/Ibilce – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP/Ibilce – São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes
UNESP - Araraquara

Prof. Dr. Pablo Simpson
UNESP Ibilce – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
CEFET – Minas Gerais

São José do Rio Preto
03 de setembro de 2018

*Para Anna Luísa e Marina, porque nelas
me escondi naquele tempo em que “der
Tod hatte Zulauf” (Paul Celan).*

AGRADECIMENTOS

À Marina, pelo carinho, incentivo, compreensão, companheirismo e por todos os afetos compartilhados.

À Anna Luísa, nossa filha que nasceu em 2016, por ter sido minha salvação e transcendência nas horas difíceis.

Aos meus pais, Euclides e Déris, pela vida deles, dedicada em parte à minha.

Ao meu irmão, Jonathan, e à família dele, Leilanne e Benjamin.

À família da minha esposa: Murilo, Priscila, Gabriel, Márcio e Anna Maria.

Aos meus amigos, Diógenes Ramos e Jaqueline Zarbato, pelo apoio constante.

Aos amigos que fiz durante o doutorado: Flávio Nantes, Eduardo Coleone, Sidnei Olivio, João Pedro Lioffi, Leandro Valentim, Paulo Moura, Thadyanara Martinelli, Claudia Parra, Yoanky Gómez e Laís Midori.

Ao Fernando Poiana e à Karina Espurio, pela amizade, leitura do texto, sugestões e revisão das traduções do inglês e do francês.

À Muni Gilbertoni Della Vale, pela oportunidade de docência nos primeiros meses da pesquisa.

À Alessandra Maestrelli e Francielle Barbosa Prado, minhas psicólogas, e ao Dr. Evandro Gomes de Matos, meu psiquiatra.

Ao Orlando, orientador e amigo, pela erudição e sensibilidade. Especialmente, pelas estimulantes conversas sobre Literatura Portuguesa e por ter oferecido todo o suporte necessário para o desenvolvimento deste trabalho.

À Diana Junkes, pelo importante papel que teve na construção da pesquisa.

Ao Márcio Scheel, pela amizade, pela oportunidade de ter assistido suas aulas de Teoria da Poesia e pela fundamental contribuição não só para a tese, mas também para os artigos que dela derivaram.

Ao professor Pablo Simpson, pela leitura do texto da qualificação, pelas sugestões e pelas dúvidas que suscitou.

Aos demais professores do Programa, que ministraram as disciplinas cursadas durante o doutorado: Cláudia Nigro, Marize Hatthner, Norma Wimmer e Álvaro Hatthner.

Aos professores Rodolfo Mata, da Universidad Nacional Autónoma de México, e Osvaldo Manuel Silvestre, da Universidade de Coimbra, cujos cursos ministrados no Brasil contribuíram em muito para esta pesquisa.

À professora Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, por ter participado do seminário de teses na UNESP, quando avaliou e discutiu meu projeto de pesquisa.

Ao Luís Alves de Matos, diretor de “A mão inteligente” (Amatar Filmes), documentário sobre Ana Hatherly, que prontamente me enviou uma cópia do filme ainda no início do percurso, em 2014.

Ao professor Rogério Barbosa da Silva, pesquisador, assim como eu, da obra de Ana Hatherly, por ter prontamente aceitado o convite para compor a banca de avaliação deste trabalho, contribuindo de maneira decisiva para o resultado final que agora se apresenta.

À biblioteca da Universidade de Coimbra, pelo acesso aos acervos e por ter possibilitado a digitalização de diversos livros de Ana Hatherly, em março de 2015, aos quais de outro modo eu não teria acesso.

À Casa das Rosas, pelo acesso a documentos restritos, enviados por Ana Hatherly a Haroldo de Campos, e a títulos esgotados do experimentalismo português, em pesquisa realizada em março de 2016.

Ao Arquivo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao Arquivo Ana Hatherly, da Universidade Federal Fluminense.

Ao Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

À Biblioteca Antonio Candido, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, onde foi redigida a maior parcela do texto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Toda literatura é uma forma de transcendência – espaço de uma crença, lugar em que o cético ensaia uma ascensão menor, em que o indivíduo-incerteza, o sujeito-dúvida, o homem-interrogação encontra o templo indevassável de uma fé vazia de deuses.

Márcio Scheel (2009, p. 393)

[...] escrever (ao longo do tempo), é procurar claramente a maior linguagem, aquela que é a forma de todas as outras. O escritor é um experimentador público: ele altera aquilo que recomeça; obstinado e infiel, ele reconhece apenas uma arte: a do tema e das variações. Nas variações, os combates, os valores, as ideologias, o tempo, a ânsia de viver, de conhecer, de participar, de falar, em suma, os conteúdos; mas, no tema, a obstinação das formas, a grande função significativa do imaginário, isto é, a própria inteligência do mundo. Só que, ao contrário daquilo que se passa na música, cada uma das variações do escritor é tomada, ela própria, como um tema sólido, cujo sentido seria imediato e definitivo. Este equívoco não é superficial; ele constitui a própria literatura, e mais precisamente o diálogo infinito entre a crítica e a obra, que faz com que o tempo literário seja simultaneamente o tempo dos autores que avançam e o tempo da crítica que os retoma, menos para dar um sentido à obra enigmática do que para destruir aqueles de que ela está, imediatamente e para sempre, repleta.

Roland Barthes (2009, p. 12-13)

RESUMO

Este trabalho é uma análise da poesia experimental de Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015), artista multifacetada que se movimenta pelos terrenos da literatura, das artes plásticas, do cinema e da crítica literária. Partindo de uma tentativa de definição do conceito de poesia experimental e de uma delimitação do *corpus* a ser estudado, demonstra-se que, muito embora essa designação faça referência ao fenômeno literário internacional surgido na segunda metade do século XX, a dificuldade de uma definição teórica mais rigorosa decorre, em parte, das múltiplas – quase incontáveis – poéticas identificadas sob esse rótulo ao longo das últimas décadas (Poesia Concreta, Visual, Fonética, Sonora, Cinética, Digital, Holopoesia, Biopoesia, E-poetry, etc.). Soma-se a isso a incompreensão da crítica convencional sobre os métodos e processos experimentais ao subsumir manifestações estéticas diversas como representativas da mesma categoria generalizante. Ademais, o uso indiscriminado do termo *experimental* confere ao conceito um tom de imprecisão, provocado não só por parte da crítica, mas também alimentado pelo hermetismo dos poetas. O experimentalismo poético se transformou, desse modo, num “hiperônimo elástico”, imenso guarda-chuva empunhado pela crítica, fetichizado pela lógica do mercado literário e, ainda, pelo seu inacabamento intrínseco, o que impede, de saída, o estabelecimento de fixações conceituais sumárias. Este trabalho pressupõe, portanto, a impossibilidade de afirmações inequívocas sobre o experimentalismo poético, levando em conta a advertência de Ana Hatherly quanto à compulsão contemporânea por significação. Nesse sentido, vislumbra como solução para o impasse uma inversão metodológica: afastado de teleologias e de teorias totalizantes, pretende deslindar as práticas que engendram o conceito. Essas práticas apontam para uma noção de imanência *da* linguagem, mas também para o potencial de transcendência *na* linguagem mesma.

Palavras-Chave: Ana Hatherly. Poesia Experimental. Linguagem. Transcendência.

ABSTRACT

This study analyses Ana Hatherly's (Porto, 1929 – Lisbon, 2015) experimental poetry. She is a multifaceted artist who circulates in the fields of literature, the plastic arts, cinema, and literary criticism. This research initially tries to define the concept of experimental poetry and to delimit a *corpus* to demonstrate that, despite this designation referring to the international literary phenomenon which arose in the second half of the XX Century, it is hard to define experimental poetry with theoretical rigor. This is partly due to the multiple – almost countless – poetics which have been thus labelled (Concrete, Visual, Phonetic, Sound, Kinetic, Digital Poetry, Holopoetry, Biopoetry, E-poetry, etc.) in the last decades. Moreover, conventional criticism misunderstands the methods and experimental processes by subsuming different aesthetic manifestations under the same generalising category. Besides, the indiscriminate use of the term *experimental* renders it imprecise, which is to blame on critics and also on the poets' hermeticism. Consequently, poetic experimentalism has become an "elastic hypernym", a huge umbrella wielded by critics, fetishised by the logics of the literary market and by its intrinsic unfinishedness which flatly rejects fixed conceptual categorizations. Hence, the premise of this research is that unequivocal affirmations about poetic experimentalism are impossible to make, and it takes into account Hatherly's warning about the contemporary compulsion for signification. Therefore, this study proposes a methodological inversion as the solution to this impasse: it eschews teleologies and totalising theories to demarcate the practices that engender the concept. These practices indicate a notion of immanence *of* the language and a transcendent potential *in* language itself.

Keywords: Ana Hatherly. Experimentalism. Language. Transcendence.

LISTA DE ABREVIÇÕES

Os livros de Ana Hatherly serão citados entre parêntesis no corpo da tese, respeitadas as abreviações a seguir. Os artigos e capítulos de livros assinados pela autora serão citados segundo padrão (NOME, ano, página):

AA	<i>As aparências</i>
ACM	<i>A casa das musas</i>
ACP	<i>A cidade das palavras</i>
AEP	<i>A experiência do prodígio</i>
ANP	<i>A Neo-Penélope</i>
AIE	<i>A idade da escrita</i>
ANC	<i>Anacrusa – 68 sonhos.</i>
ANG	<i>Anagramatico</i>
ARL	<i>A reinvenção da leitura</i>
FIB	<i>Fibrilações</i>
HM	<i>Hand Made</i>
IO	<i>Interfaces do olhar</i>
ITI	<i>Itinerários</i>
MIM	<i>Mapas da Imaginação e da Memória</i>
NI	<i>Nove Incursões</i>
OCI	<i>O cisne intacto</i>
OE	<i>O Escritor</i>
OEC	<i>O Espaço Crítico</i>
OM	<i>O mestre</i>
ONV	<i>Obrigatório não ver</i>
OPN	<i>O pavão negro</i>
PI	<i>Poesia Incurável</i>
RIL	<i>Rilkeana</i>
TIS	<i>463 Tisanas</i>
UCI	<i>Um calculador de impossibilidades</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A POESIA EXPERIMENTAL DESDE UMA TEIA TÊNUE	33
1.1 Definições e conceitos	37
1.2 A escrita como tecido.....	49
1.3 As palavras sob as palavras: anagramas e variações	69
2. A CONCEPÇÃO DE MUNDO DO EXPERIMENTALISMO POÉTICO	81
2.1 O fascínio pela tecnologia: cosmovisão e fetichismo	84
2.2 A PO.EX: tecnologia e transcendência	97
2.3 Ana Hatherly e a tecnologia do fascínio	106
3. A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA E DO SILÊNCIO	113
3.1 A transcendência pela forma	113
3.2 <i>O Mestre</i> e a música do silêncio	124
3.3 O pós-experimentalismo	129
3.3.1 <i>Rilkeana: Variações Elegíacas (1998)</i>	129
3.3.2 <i>O pavão negro (2003)</i>	136
3.3.3 <i>Itinerários (2003)</i>	144
3.3.4 <i>Fibrilações (2004)</i>	159
3.3.5 <i>A Neo-Penélope (2007)</i>	164
3.3.6 <i>Tisanas (1969-2006)</i>	174
CONCLUSÃO	179
REFERÊNCIAS	184
ANEXO A - Tradução do poema “Lignes d’écriture”, de Michel Butor	201
ANEXO B - Tradução do poema “Ars Poetica”, de Archibald MacLeish.....	203

INTRODUÇÃO

“Como em todo o fragmento, a dimensão determinante do poema é eucarística: quando o poema diz ‘Isto é meu corpo’, traça o arco que vai do finito ao infinito, de um aqui a um além”.

João Barrento (2006, p. 62)

Aportei em Ana Hatherly por acidente, na fase final da minha pesquisa de mestrado sobre a personagem Deus na obra de José Saramago, em 2010.¹ Li, naquela altura, um breve ensaio de Sérgio Medeiros (então meu professor na Universidade Federal de Santa Catarina) em que a primeira das *463 tisanas* de Hatherly é citada em articulação com os contos *La casa tomada*, de Julio Cortázar; *There are more things*, de Jorge Luis Borges; e *Un animal, un chien*, de Philippe Lacoue-Labarthe.² A capacidade crítica – e bastante imaginativa – do meu mestre apontava para as múltiplas possibilidades de entrada na obra da escritora que eu desconhecia completamente. E mais: demonstrava as potencialidades de uma escritura por descobrir. Foi logo depois disso, de novo por acaso, que encontrei uma resenha de Hatherly sobre *O ano de 1993*, de Saramago.³ Desde os primeiros parágrafos a resenhista parecia falar de algo que eu não havia identificado – de certo por incompetência, pensei – no objeto da minha dissertação: de uma literatura inovadora, revolucionária e fraturante. Claro que *O ano de 1993* parece-me ainda ter sido escrito por qualquer outra mão que não a do ganhador do Nobel, constituindo-se numa feliz exceção dentro do corpus saramaguiano, mas a resenha falava – o que eu só viria a perceber depois – mais da resenhista e seu próprio projeto estético do que do livro resenhado, como demonstra o seguinte parágrafo:

No princípio deste século, as investigações dos formalistas russos e de todos os seus discípulos deram um contributo de tal modo decisivo para a nova maneira de interpretar a produção literária que hoje é possível conceber a leitura de imagens poéticas exclusivamente ao nível da cadeia verbal que constituem, ou seja, na sua pura literalidade. Mas hoje sabemos também que a literalidade poética, levada ao extremo da objectivação, conduziu à poesia concreta e ao desenvolvimento do poema visual, enquanto a poesia dita

¹ (AMARAL, 2011)

² Trata-se do seguinte ensaio: MEDEIROS, S. “A pastoral de Lacoue-Labarthe” In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 17, julho-dezembro 2007, p. 119-125.

³ Ver: HATHERLY, A. “Recensão crítica a ‘O Ano de 1993’, de José Saramago” In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 31, Maio/1976, p. 87-88.

tradicional, lírico-discursiva, seguiu o caminho da ficção, identificando-se com a prosa. (HATHERLY, 1976, p. 87)

Uma vez fascinado pela escritora que acabara de conhecer precariamente, encontrei na escassez de material disponível a primeira grande dificuldade para, enfim e de fato, lê-la. Deixei conta de que a maior parte dos livros por ela publicados havia se esgotado e de que o volume das pesquisas em torno dela, no Brasil, é inversamente proporcional à relevância da sua obra para a literatura de expressão portuguesa.

Há poucos registros, nos últimos trinta anos, de dissertações⁴ e teses⁵ que tangenciam algum aspecto da sua atividade literária. A inóxia, que se verifica sem dificuldade, contrasta com a considerável fortuna alcançada por *O Mestre*, em 1963, muito por conta do impulso oferecido, então, pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais* e outros órgãos de imprensa, como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*,⁶ em que foram publicadas resenhas e entrevistas

⁴ CABRERA, Fernando Julio. **Projeções especulares sobre o Barroco**: Severo Sarduy e Ana Hatherly. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho São José do Rio Preto/SP; LOPES, Maria Cláudia. **Poéticas Digitais**: Experimentalismo e Hibridismo. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia; OTOYA, Maria Cristina Vasconcellos de. **A poesia experimental de Ana Hatherly**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ; PEREIRA, Lúcia Helena da Silva. **Ana Hatherly: o susto do in-compreensível**. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ; REZENDE, Irene Severina. **O fantástico e ou absurdo na ficção de Murilo Rubião (Brasil) e de Ana Hatherly (Portugal)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP; TAVARES, Otávio Guimarães. **A interatividade na poesia digital**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC; TEIXEIRA, Cláudio Alexandre de Barros. **A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

⁵ FERREIRA, Nadiá Paulo. **A versão portuguesa do drama do sujeito**. 1989. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ; GOMES, Maria dos Prazeres. **Outrora agora**: movimentos plagiotrópicos da poesia portuguesa de invenção. 1991. Tese (Doutorado em Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo/SP; ROSIGNOLI, Margareth Maria José Altifice. **A busca existencial na narrativa contemporânea portuguesa in: 'O mestre' de Ana Hatherly e 'Não só quem nos odeia' de Yvette Centeno**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP; SILVA, Rogério Barbosa da. **O signo da invenção na Poesia Concreta e noutras Poéticas Experimentais** - uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG; TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. **A recepção da poesia japonesa em Portugal**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

⁶ *N'O Estado de S. Paulo*, dentre outras brevíssimas menções durante as décadas de 1960 e 1980, destaca-se a resenha assinada por Carlos Felipe Moisés no *Suplemento Literário* (MOISÉS, C. F.. "O mestre, Ana Hatherly". *Suplemento Literário, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1964).

diversas.⁷ Houve, depois daquele início promissor, um hiato de vinte anos até que seu nome aparecesse de novo por aqui e somente agora parece haver um interesse renovado numa obra que esteve por longos anos à margem do interesse do público em geral, do mercado editorial e da academia.⁸

Para descrever Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015) e sua poesia talvez fossem necessários grafismos – ou quaisquer outros objetos estéticos – e não uma tese, gênero incapaz de captar o gesto da artista que se direciona sempre *para fora* de um sistema fechado e dos modelos convencionados pela crítica especializada. Um trabalho dessa natureza permite, no máximo, circunscrevê-la numa rede de leituras em busca de possibilidades de sentido, e mesmo essa tarefa redutora é na mesma medida desafiadora, porque a escrita de Hatherly, localizada no limiar da inteligibilidade, uma escrita *rasurada*, como tentei defini-la em artigo recente (AMARAL, 2018), resiste ao exercício hermenêutico mais elementar, como afirma João Lima Pinharanda:

[...] Ana Hatherly insiste na negação de um tradicional estatuto artístico, quer para sua obra quer para si mesma. As dúvidas sobre o estatuto das obras e da sua autora deixam-nos com dificuldades de territorialização, quer da própria obra quer do seu significado, ou seja, sem capacidade para estruturar nem qualquer sistema e discurso críticos as modalidades sob as quais devemos assimilar/integrar, em nós, a nossa própria leitura dessas imagens. (PINHARANDA, 2003, p. 11).

Soma-se a isso, como bem observa Pinharanda, o apagamento das fronteiras entre escrita e visualidade, entre literatura e artes plásticas, o que implica não somente uma reinvenção da poesia como gênero reconhecível, bem como impõe novas formas de leitura. A escrita, contudo, continua a ser matriz do traço, o lugar a partir do qual é possível entrever desdobramentos e intersecções, como a pintura continua a ser também o gesto originário da escrita: “O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais

⁷ No *Jornal do Brasil* foi publicada uma entrevista concedida por Ana Hatherly ao poeta Eduardo Kac sob o título “O prodígio da experiência”, no caderno *Idéias*, em 1/8/1987, p. 8-9. Na mesma edição seu nome é citado de passagem, num artigo de Kac, intitulado “A poesia da nova era”, (p. 5-6). No ano seguinte, em 4/5/1988, é novamente mencionada ligeiramente, ao lado de Lídia Jorge, entre os participantes do *12º Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*, numa matéria sobre José Saramago.

⁸ Há que se destacar, na contramão desse cenário, o importante volume organizado por Ida Alves e Rogério Barbosa: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (orgs.). *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

através da experimentação com a palavra. [...] O meu trabalho começa também com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura [...]” (HM, p. 5).

Se classificar as criações de Ana Hatherly de acordo com gêneros ou suportes não é apenas infrutífero como igualmente impossível, é plausível e adequado, em termos de teoria literária – pelo contexto histórico semelhante e pelas ideias acerca da arte – aproximá-las àquilo que os situacionistas⁹ denominaram, em 1958, como *dérive*. A *deriva*, para aquele movimento, é um “mode de comportement expérimental: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE N.1, p. 13).^{10 11}

O conceito parece, uma vez mais, apropriado, se considerado o papel do leitor no processo de experimentação poética. Segundo Sérgio Medeiros, a deriva experimental exige do leitor um gesto contíguo: “A deriva enquanto modo de leitura, não implica, de forma alguma um leitor passivo, mas sim um leitor extremamente atento às descontinuidades do texto e ao seu diálogo (às vezes totalmente imprevisto) com os textos mais variados da cultura” (MEDEIROS, 2009, p. 5).

Meu trabalho como leitor-crítico será o de perceber essas passagens rápidas e nem sempre evidentes, de um lado a outro, da literatura às artes plásticas – e delas à música, ao cinema e à performance – e de assinalar as descontinuidades e continuidades que os textos de Ana Hatherly sugerem. Logo, porque sintetiza toda a complexidade dessa obra heteróclita, gostaria de evocar, à guisa de introdução ao universo da autora, o poema “Lignes d’écriture” [“*Linhas da escrita*”],¹² de Michel Butor, a ela dedicado em 2012 (BUTOR, 2013, p. 4-5):

⁹ Segundo Anselm Jappe: “A Internacional Situacionista, ou, de modo abreviado, a I. S., foi criada há mais de 53 anos, em 1957, existindo até 1972; a ela pertenceram, ao longo de sua existência, setenta pessoas ao todo (ao fim e ao cabo, restaram apenas três dentre elas). Seu nome acha-se intimamente ligado ao do francês Guy Debord, o qual consistia, já, na figura central de sua organização precursora, a saber: a Internacional Letrista” (JAPPE, 2012, p. 192).

¹⁰ “Modo de comportamento experimental: técnica de passagem acelerada por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência.”

¹¹ Essa definição de deriva se encontra na seção “Définitions” do primeiro número da revista *Internationale Situationniste* (Paris, Juin, 1958, p. 13), sob a direção de Guy Debord. Devo-a, contudo, antes de qualquer contato com a revista, ao prefácio de Sérgio Medeiros ao meu próprio livro de poesia experimental, citado acima.

¹² O poema abre o volume *L'invention de l'écriture* (HATHERLY, A. *L'invention de l'écriture*. ‘Lignes d’écriture’ par Michel Butor, témoignages de Carlos França et João Silvério. Traduction de Catherine Dumas. Tesserete, Suíça: Pagine d’Arte, 2013). Minha tradução do poema encontra-se no final da tese, nos Anexos. Sobre o livro atualmente esgotado, ver a recensão de Ana Paixão na revista *Colóquio Letras* (PAIXÃO, A. “Recensão crítica a ‘L’invention de l’écriture’, de Ana Hatherly” In: *Revista Colóquio/Letras.*, n.º 188, Jan. 2015, p. 252-254); e a resenha de João Barrento intitulada “Os gestos da mão inteligente de Ana Hatherly”, publicada no seu blog quando do lançamento do livro (Disponível em <http://escrito-a-lapis.blogspot.com/2013/08/os-gestos-da-mao-inteligente-de-ana.html>)

Vous me copierez cent lignes
 disait le maître autrefois
 devant le tableau de suie
 à l'enfant terrorisé
 qui ne pouvait s'empêcher
 de faire onduler en vagues
 les barreaux de sa prison

Sur le papier chaque goutte
 de l'encre se transformait
 en une lettre et autour
 d'autres lettres s'arrangeaient
 en mots se développant
 en phrases pour capturer
 des paroles inédites

Jusqu'à dessiner des courbes
 évoquant ceci cela
 évitant l'entassement
 dans le silo de la page
 le silence de l'étude
 le rangement des volumes
 en murailles de papier

Alors toute la nature
 non seulement l'encre noire
 crayon stylet caractères
 apparaît comme une serre
 pour la genèse de textes
 interrogeant l'apparence
 pour changer notre destin

Géométries délicates
 machines électroniques
 la palpitation des cœurs
 la navigation des nuages
 tout cela devra se dire
 dans une langue nouvelle
 infra-rouge ultra-violet

Les lignes de notre main
 les empreintes de nos pouces
 les rides qui se dessinent
 sur le visage des vieux
 chaque cheveu chaque poil
 de la barbe proposant
 explication infinies

Tracer recopier traduire
 révélant trous et ratures
 dessiner la trajectoire
 des émotions magnétiques
 dans la légende éclairant
 autour de la nuit des tempos
 la révision des procès

Butor, ele próprio um situacionista, faz desse poema um mapa para a *deriva* ao “desenhar a trajetória” do que aqui se apresenta como objeto de pesquisa, especialmente quanto ao seu estatuto inventivo e às tentativas constantes de Ana Hatherly de, a partir das estruturas primárias da língua instaurar seu *aqui*, criar uma linguagem nova ao apontar, sem cessar, para a transcendência de si mesma ou, como no último verso do poema de Butor, para instituir, ciclicamente, uma revisão dos processos de escrita, seu *além*.

Proposta em várias partes da obra, a ligação entre escrita e pintura é enunciada com clareza na introdução de *O Escritor* (1975), livro de poesia visual nomeado por Hatherly como “uma narrativa em 27 fases”. Um leitor desavisado atribuiria ao chiste ou à ironia o que na verdade é um método: “Cada imagem é um pictograma, um fotograma congelado na página, cujo significado é posto em movimento na leitura. A leitura será sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler. Todo pictograma é criptograma” (*OE*, p. 5). Se assim é, e se os suportes estão deliberadamente imbricados, um código lhes falta, mas é a própria autora quem, nesse caso, o decodifica: “*dar a ver a escrita e não o escrito*” (*IO*, p. 96), e prossegue:

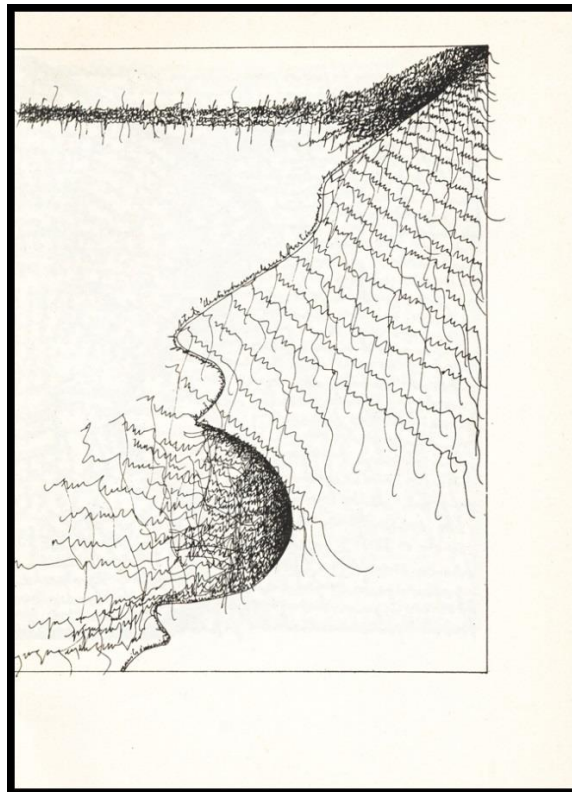
[...] quando desenho ou pinto escritas ilegíveis em termos de código linguístico, estou ainda a escrever, embora descrevendo, estou ainda a dar a ler, embora obrigando a uma nova forma de leitura. Eu dou a ler mas de uma maneira *reinventada*, que o leitor tem de decifrar com a ajuda do seu imaginário, recorrendo ao processo de descoberta que a criatividade exige. Trata-se de criar uma situação em que, desaparecendo a escrita debaixo dos olhos, desaparecendo a mão que faz o poema, no texto-imagem podem enfim manifestar-se vozes de leitura. (*IO*, p. 97).

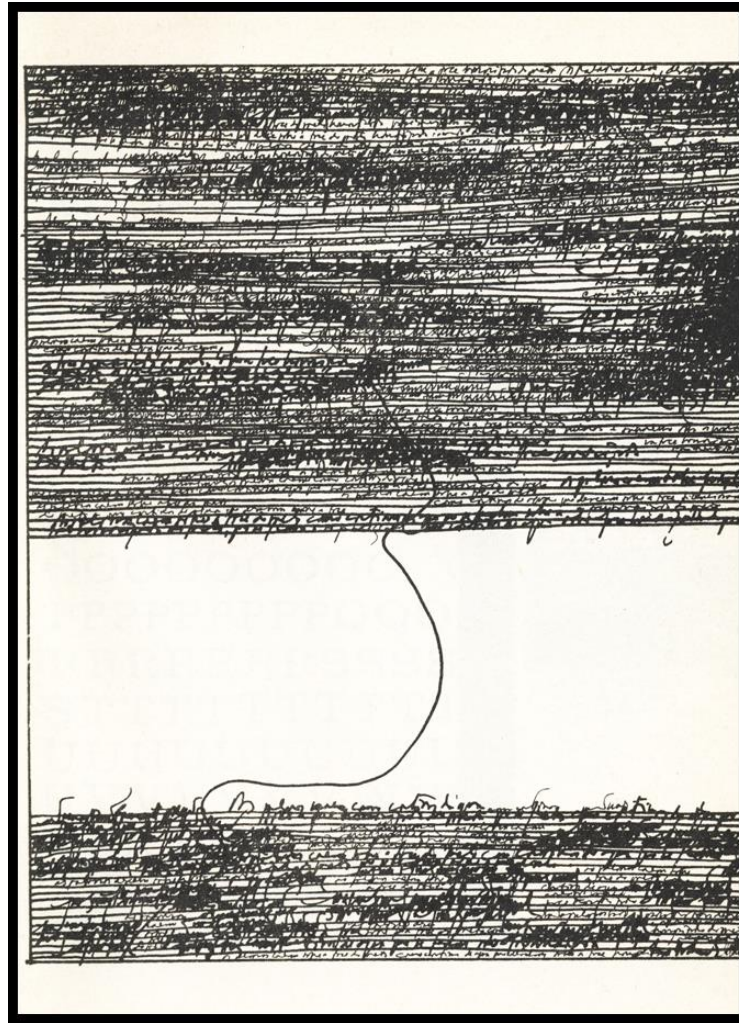
Em Hatherly, palavra e ausência de palavra remetem a um desejo de transcendência de tipo não religioso mas místico, ao *enigma*, se assim preferirmos, que anela a superação do normativo, que imagina e realiza o desaparecimento do sujeito – da mão que escreve – e da própria formulação meramente linear, elocutória e perlocutória da linguagem, num movimento que pela ruína da escrita a reabilita, também pelo desejo e pelo exagero. E por uma utopia, já que a esperança centrada na criação poética faz contrapeso a um mundo dilacerado que, ao longo da obra, reverbera no estilo fragmentado, elusivo e mesmo num código sem decifração:

Em todo escrito que não reproduz os sentidos correntes e congelados pelo código de uma língua se rastreiam pedaços de um sujeito evanescente. Lá serão encontradas coisas que se gostaria de dizer ou esquecer, promessas de um sonho de amor, tristezas de amores infelizes, desejos adormecidos e

inconfessados, fantasmas que causam horror. Enfim, uma multiplicidade de situações dramáticas que marcam o limite trágico da existência do sujeito no mundo: “(...) o poeta, como emblema do criador, persegue todos os símbolos, todos os vestígios, ou seja, toda a memória que ocorre no seu sangue, e para além do espelho inventa o mundo”. (FERREIRA, 2010, p. 126-127)

Olhar, portanto, além do retrato da artista, para além de um relato biográfico – que, a propósito, é bastante escasso – será um dos princípios deste trabalho, o que significa encontrar *o mundo inventado pela poeta e não a poeta*. A transcendência que nos interessa, como anuncia o título da tese, não é a do transbordamento do sujeito que escreve, mas a que emana de uma linguagem específica, da palavra inventada ou de sua ausência. Trata-se, em parte, para sumarizar o que vem a seguir, de uma poesia do excesso, mas também de notável economia da linguagem, como veremos na letra mínima dos poemas visuais, na caligrafia impenetrável, nas geometrias, nos fragmentos de sentido obliterado e elidido. Isso fica evidente, por exemplo, em algumas das imagens-textos de *O Escritor* (OE, p. 45; 53):





No transcorrer da narrativa pictogramática, o rosto ou o que seria um perfil humano é tomado pela escrita, ora pela tipografia maquina ora por uma caligrafia incompreensível. O texto visual ocupa toda a página e dispensa tanto seu sujeito falante como a mão que o escreve: “‘O Escritor’ documenta, simultaneamente, um percurso e a sua petrificação no texto, o modo como este se autonomiza, o modo como aquele nele desaparece” (OE, p. 6). Do mesmo modo, a linguagem minimamente reconhecível do início se transforma, ao fim, num emaranhado sem significação aparente, em traços que parecem nada dizer para além da sua existência absoluta como imagem, mas que, contudo, estão permanentemente abertos a um “mais”, àquilo que transcende o olhar, quando os significados dependem, nas palavras de Hatherly, dos “diferentes graus de legibilidade do texto” (OE, p.6).

O problema de *O Escritor* é o mesmo de *Escrita Natural* (1988), do ponto de vista estético, e o mesmo de *A reinvenção da leitura* (1975), da perspectiva teórica. É a marca distintiva de originalidade que a artista nos apresenta. Por isso, é preciso concordar com Jorge

Molder: “É esta a remissão originária da obra desta artista. O texto e a imagem comparecem num horizonte em que a contemplação e a leitura se confundem e são naturalmente geradoras de mistério ou pelo menos de enigmas” (MOLDER, 2000).¹³ A palavra fundante, a linguagem criadora do mundo, a criação verbal como ordenamento do caos, tudo isso constitui a rede de operações pelas quais Ana Hatherly engendra uma obra complexa, desestabilizante e polissêmica.

Em *A reinvenção da leitura* é também a relação comunicativa implicada na escrita e na leitura o que está em jogo, não como mero dado técnico mas como estabelecimento de um fascínio exercido pela escrita sobre o leitor, agente de significação. Aí Hatherly crê residir a dimensão mágica da arte poética:

[...] dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objecto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma *suspensão da descrença*, ou seja, meta-leitura. Como em todas as formas de comunicação significativa, tem de se ler o texto sob o texto. O leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado.

A poética da escrita, implicando na 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. (ACM, p. 196-197)

A porta de entrada nesse ambiente obscuro talvez esteja num trecho da *Teoria Estética* de Adorno que trata especialmente do problema da transcendência. Para Adorno, como para Walter Benjamin, a linguagem da arte é uma tentativa de recuperar a linguagem da natureza, de um momento mítico de linguagem pura, de modo que “enquanto linguagem dos homens [...], a arte gostaria de se aproximar daquilo que, na linguagem da natureza, se oculta aos homens” (ADORNO, 2013, p. 123). A beleza da natureza, sua qualidade estética, repousa, segundo ele, “no facto de parecer dizer mais do que é” (IDEM, p. 125). Logo, a capacidade de emular esse “mais” para além da contingência, isto é, de reinventá-lo em linguagem própria, autêntica e não meramente aparente, é o que confere às obras de arte a dimensão transcendente: “A sua transcendência”, escreve Adorno, “é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada” (IDEM). As obras manifestam esse ultrapassamento do que são através da coerência entre sua forma acabada e seu potencial de desencantamento e de perda, em outras palavras, no seu inacabamento e

¹³ Citação retirada do prefácio ao livro de artista *Hand Made – obra recente* (HATHERLY, 2000), em páginas não numeradas.

falhanço.¹⁴ Hatherly está ciente disso quando escreve o poema “O diálogo pensado” (HATHERLY, 2011, p. 315-316):

I

Quem
Neste século
Se atreve a dizer
Que a poesia é útil?

O diálogo pensado
Entre o poeta e o que seja o que for
Simultaneamente existe e não existe.

Por exemplo:
O diálogo com a natureza
É simplesmente impossível
Porque é
Simultaneamente eloquente e mudo:
A natureza é inefável

Reage
Mas só ao que lhe fizermos.

II

Alguns poetas falam do diálogo com o mar.
É mentira.
A natureza não dialoga com ninguém
Embora possa ser eloquente na sua mudez.
Só que
Para o poeta
Existe um diálogo pensado.
Assim
Se o poeta pode pensar
Tudo pode ser.

Beckett surge, em Adorno, como divisa do que isso pode representar: uma constante vontade de dizer sem poder fazê-lo, uma fala muda – ou gaguejante, como prefere Deleuze (DELEUZE, 2008, p. 122-129).¹⁵ A obra de Beckett instaura, segundo Adorno, a noção de

¹⁴ Nesse ponto, Adorno se refere à perda da aura, de novo apoiado em Benjamin. Para ele, o que a experiência de Baudelaire demonstra é o caráter duplice da transcendência, simultaneamente como realização e como negação.

¹⁵ Embora eu discorde de Deleuze quanto à não-literariedade de certas manifestações artísticas, permito-me citá-lo aqui porque aborda um assunto importante na obra de Ana Hatherly: a possibilidade de se fazer poesia sem palavras, tema que perpassa esta tese mas está melhor desenvolvido no meu artigo para a revista *Pandaemonium Germanicum* (AMARAL, 2018). A argumentação quase delirante de Deleuze, por sinal, reafirma justamente o potencial literário de criações “assintáticas”, como ele diz, ou meramente pictóricas: “E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas

transcendência como imanência absoluta, na materialidade, a fala que se debruça infinitamente sobre si mesma até que deixe de significar.¹⁶ Apesar dos difíceis jogos dialéticos adornianos, as linhas abaixo são esclarecedoras:

O facto de a linguagem afastada de toda a significação não ser uma linguagem que fala funda a sua afinidade com o mutismo. Talvez toda a expressão, muito aparentada com o transcendente, esteja perto do mutismo, da mesma maneira que, na grande música moderna, nada tem tanta expressão como o que se extingue, o som que emerge nu da forma compacta, no qual arte, em virtude do seu próprio movimento, desemboca no seu momento natural. (ADORNO, 2013, p. 126)

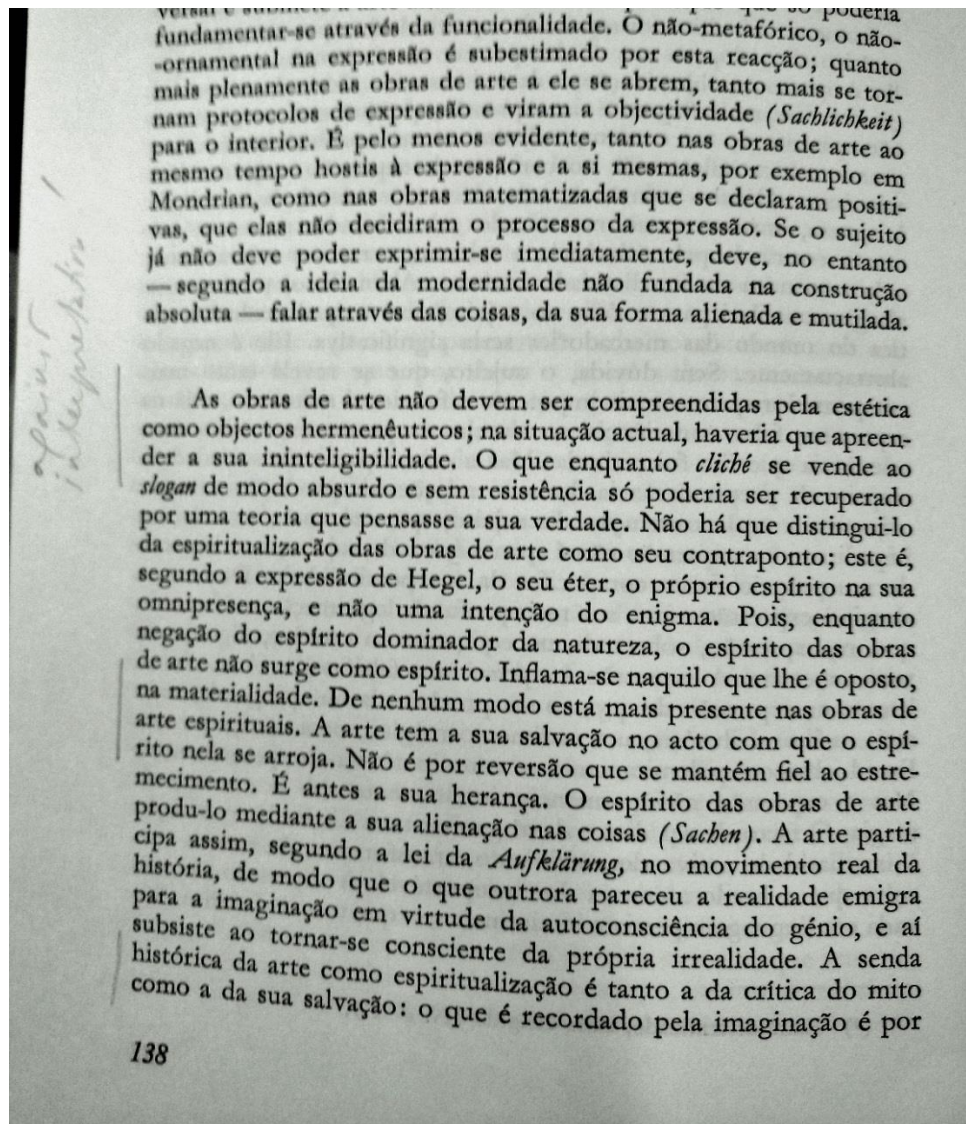
Mais do que as citações do filósofo alemão, interessa-nos observar os trechos específicos lidos e destacados por Ana Hatherly no exemplar que lhe pertenceu e que está sob os cuidados do *Arquivo Ana Hatherly*, na Universidade Federal Fluminense. Na coleção do arquivo, o livro de Adorno só não tem mais marcas de leitura que *Os Lusíadas*, o que é bastante significativo se considerarmos o clássico português como um motivo que se repete bastante em Hatherly. Dentre os vários trechos assinalados, numa vez com linhas sublinhadas e noutras com traços verticais à margem dos parágrafos, destaca-se este:

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objetos hermenêuticos; na situação actual, haveria que apreender a sua ininteligibilidade. O que enquanto *cliché* se vende ao *slogan* de modo absurdo e sem resistência só poderia ser recuperado por uma teoria que repensasse a sua verdade. Não há que distingui-lo da espiritualização das obras de arte como seu contraponto; este é, segundo a expressão de Hegel, o seu éter, o próprio espírito na sua onnipresença, e não uma intenção do enigma. Pois, enquanto negação do espírito dominador da natureza, o espírito das obras de arte não surge como espírito. Inflama-se naquilo que lhe é oposto, na sua materialidade. De nenhum modo está mais presente nas obras de arte espirituais. A arte tem a sua salvação no acto com que o espírito nela se arroja. Não é por reversão que se mantém fiel ao estremecimento. É antes a sua herança. O espírito das obras de arte produ-lo mediante a sua alienação nas coisas (*Sachen*). A arte participa assim, segundo a lei da *Aufklärung*, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do gênio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade. (IDEM, p. 183)

palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. O específico dos desenhos e pinturas dos grandes escritores (Hugo, Michaux, ...) não é que essas obras sejam literárias, pois não o são em absoluto; elas chegam a puras visões, que não obstante referem-se ainda à linguagem na medida que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso, mancha de tinta ou escrita ilegível” (DELEUZE, 2008, p. 128).

¹⁶ Poderíamos lembrar, no caso de Beckett, embora Adorno não o faça, das narrativas fragmentadas e algo impenetráveis de *Como é* (2003) e de *O inominável* (2009), por exemplo.

Para melhor ilustrar a importância do trecho, reproduzimos a página do exemplar mencionado, onde se lê, à margem esquerda, “against interpretation!”, em referência ao famoso ensaio de Susan Sontag, bastante influente sobre os experimentalistas dos anos 1960, que citaremos mais adiante, no primeiro capítulo:



(Fotografia do exemplar da *Teoria Estética* que pertenceu a Ana Hatherly/Arquivo Anatherly da Universidade Federal Fluminense)¹⁷

¹⁷ Ana Hatherly possuía um exemplar da primeira edição, de 1982 (reimpressa em 1988), por isso a diferença de paginação para a versão utilizada aqui, da 2ª edição, de 2011 (reimpressa em 2013).

A poesia de Ana Hatherly se apresenta, assim, como possibilidade para revelação e descoberta, como um enigma apocalíptico a ser desvelado, como sinaliza “As lágrimas do poeta”, um de seus poemas da fase pós-experimentalista:

Um poeta barroco disse:
as palavras são
as línguas dos olhos

Mas o que é um poema
senão
um telescópio do desejo
fixado pela língua?

O voo sinuoso das aves
as altas ondas do mar
a calmaria do vento:
Tudo
tudo cabe dentro das palavras
e o poeta que vê
chora lágrimas de tinta
(OPN, p. 22)

Hatherly é essa poeta que vê e faz ver, mas de quem sabemos pouco, porque sua própria vida é enigmática: estuda num colégio de freiras, é educada no rigor do catolicismo, lê muito desde cedo – Rilke, Keats e Pessoa, principalmente –, casa-se nos anos 1950 e adota o sobrenome do marido estrangeiro, de quem se separa não muito mais tarde. Tem uma filha que vem falecer ainda criança. Estuda música barroca na Alemanha no início da década de 1950, projeto que abandona por motivos de saúde. Estuda cinema, a partir de 1971, na International London Film School. Licencia-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutora-se em Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia em Berkley, além de lecionar na Universidade Nova de Lisboa (BARREIRA, 2010; ROSENGARTEN, 2004;). Morre em Lisboa, depois de algum tempo internada numa casa de repouso.

Essa vivência solitária, sem grandes amizades, movida quase que exclusivamente por relações profissionais e artísticas, não escapou à contingência do seu tempo: “Como muitos jovens de então eu era uma idealista. As minhas ambições eram de alta espiritualidade e a impossibilidade da sua concretização criou em mim um desajustamento doloroso que me conduziu ao repúdio da sociedade e de todos os seus valores” (HATHERLY *apud* BARREIRA, 2010, p. 11). Por isso mesmo, ela crê encontrar no Rilke das *Elegias de Duíno*, glosado em *Rilkeana*, um modelo de enfrentamento das circunstâncias:

O Rilke era um homem conturbado por dentro. Ele escreveu no fim de um século, e eu também escrevo no fim do meu século. Baseio-me no Rilke, mas não o copio. Mas os meus também são poemas de amor. Rilke é um homem que está perante o nada, só que ele ainda consegue ter uma espécie de esperança na transcendência – o último poema é de júbilo. Quem é que pode, no fim deste século, ter júbilo? Eu não. Evidentemente, sou mais triste, ou pelo menos mais agressiva do que ele nos meus poemas. (HATHERLY *apud* ROSENGARTEN, 2004, p. 123)

Numa carta a Elfriede Engelmayer, datada de 9 de julho de 1999, Hatherly volta a falar de Rilke, desmentindo sua recusa particular à transcendência manifestada na poesia do escritor alemão. Aqui ela reivindica para si um outro tipo de relação com o sagrado, ligado não mais à experiência religiosa senão à artística:

A impressão que as “Elegias” me causaram foi imensa. Foi um contacto com o transcendente da arte, com uma forma diferente de revelar o sagrado, sem ser através da religião. Era o sagrado da arte, acho eu. Uma forma de sagrado que tinha que ver com o secreto que se vislumbra através da criação. Qualquer coisa assim. É claro que eu já estava em contacto com o Budismo e todo o orientalismo que dominou a minha sensibilidade, especialmente nos anos 50 e 60. Mas esse orientalismo tinha que ver com o meu desejo de pôr de lado uma religiosidade católica, aprendida culturalmente desde a infância e que, a partir da adolescência já não me satisfazia. Há certamente uma tendência mística em mim, mas é um misticismo laicizado, que encontra a sua via no amor à arte, não no culto institucional. (*IO*, p. 125)

Nada disso tem real importância sem a carreira literária profusa, iniciada, ainda na década de 1950, em revistas politicamente conservadoras, como *Tempo Presente*¹⁸ e *57*¹⁹. Entre

¹⁸ *Tempo Presente*, dirigida por Fernando Guedes, assumia-se, desde cedo, como publicação reacionária. Já no primeiro número escreve Goulart Nogueira, um dos redatores: “Neste sentido compreendemos uma arte livre, contraposta, neste sentido, a uma arte comprometida. Em França, a defesa da arte livre contra a arte comprometida foi acusada de “arte fascista”. Está bem. [...] “Um reaccionário é o contrário de um fascista”, disse Drieu de La Rochelle. Dentro deste entendimento, é que somos a favor de tal “arte fascista”, e numa direcção idêntica é que podemos amar ou defender algum classicismo” (NOGUEIRA, 1959, p. 83). Ademais, enquanto partia para o embate com a *Seara Nova*, que na altura alinhava-se à esquerda militante, o periódico enaltecia – com ressalvas – a *Távola Redonda*, quinzenário do qual alguns dos seus haviam participado (Fernando Guedes e Goulart Nogueira, sobretudo), cuja durabilidade Melo e Castro atribui à “neutralidade perante o fenómeno político” (MELO E CASTRO, 1984, p. 81). Tal cenário permite situar o ideário da publicação “no lapso de tempo que vai do período imediatamente posterior ao abalo sofrido pelo salazarismo nas eleições presidenciais de 1958 até ao começo da guerra colonial e em que a *intelligentsia* alinhada pelo regime ou que o *ultrapassa* pela direita sente necessidade de se empenhar a fundo no combate ideológico e cultural contra as forças que, de dentro ou de fora, no seu entender, ameaçam os fundamentos do regime” (MARTINHO, 1996, p. 196), ou, mais sucintamente, pode-se dizer que em *Tempo Presente* há sinais das “inequívocas marcas do Fascismo” (MELO E CASTRO, 1984, p. 90). Em contrapartida, a revista foi importante para a divulgação e recuperação de uma estética de vanguarda, com textos e críticas do Concretismo, Joyce, Eliot, Beckett e dos poetas d’*Orpheu*. A colaboração de Hatherly se restringe ao texto “Ritmo e Memória”, no número 9, de janeiro de 1960; e aos três poemas reunidos sob o título “As Pombas”, no número 14, de junho do mesmo ano.

¹⁹ *57*, dirigida por António Quadros e Fernando Morgado, surge como a sucessora direta de *Acto*. Teve como colaboradores Afonso Botelho, António Areal, Orlando Vitorino, Natércia Freire, Francisco Sottomayor, Jorge Preto, Agustina Bessa-Luís, entre outros. Ligada à filosofia portuguesa e ao nacionalismo, adotava linha editorial

a *filosofia portuguesa* e o catolicismo de extrema-direita, é surpreendente que tenha, mais tarde, assumido uma postura política tão decididamente à esquerda e se interessado por “tudo o que era subversivo” (GASTÃO, 2004, p. 153). Na mesma altura, traduz para o português livros de diversos idiomas e gêneros.

Seus primeiros livros de poesia – *Um ritmo perdido* (1958); *As aparências* (1959); e *A dama e o cavaleiro* (1960) – não davam grandes sinais de que isso poderia acontecer, como observa Jorge de Sena:

Os seus primeiros livros situavam-na na poesia menor dos anos 50, sonhadora e recatada, embora alguns poemas fossem já tocados do ácido espírito lúdico que se desencadeou nas suas experiências expressionais. Foi a partir de *Sigma* que a sua personalidade melhor se revelou num agressivo e irónico experimentalismo (comprazendo-se talvez excessivamente consigo mesmo, numa perigosa auto-satisfação), que, utilizando a tradição sintáctica de Álvaro de Campos e os artifícios da imaginação surrealista, conseguiu notáveis achados expressivos [...]. (SENA, 1983, p. 431)

E, antes dele, Ruy Belo, mais mordaz, numa recensão para a revista *Rumo*, por ocasião da publicação de *Um ritmo perdido* (1958), afirma:

Vê-se que tem coisas – às vezes até demais – para dizer, mas a poesia não está tanto naquilo que se diz como na forma por que se diz. É claro que, em arte, o próprio conteúdo condiciona a forma, mas isso, de uma maneira geral, quando esse ou é ou reveste uma natureza emocional, e não quando se confunde com uma determinada atitude lógica. O pensamento, se domina, pode chegar a estancar a poesia. Pode impor um empobrecimento de linguagem e a esse senão não foge Anna Hatherly, que usa e abusa do emprego do verbo ser, muito seguro no encadeamento dos silogismos, mas traiçoeiro nos domínios da poesia.

A autora de *Um ritmo perdido*, se nem sempre se nos afigura constituir um caso poético, procura persistentemente uma unidade. Sabe integrar todos os fenómenos que vai observando numa visão única, sabe interpretar. Mas não o faz poeticamente a não ser nos poemas mais amplos e torrenciais, em que ela foi dócil e se deixou guiar pela emoção. Certos poemas que prometiam, são

bastante conservadora na ideologia e nos costumes, e muito mais no campo estético. Mereceu, por isso, a dura crítica de Eduardo Lourenço: “Sem expressão literária eminente (no plano do romance ou da poesia) o movimento da ‘filosofia portuguesa’, apesar das suas conotações ideológicas, do estilo provocatório e intimidativo que por vezes assumiu (Jornal 57) ficou demasiado confinado aos limites de uma seita, à apologia sem nuances de um “guru” (Álvaro Ribeiro) e passou aos olhos de muitos como a *ideologia cultural* de um fascismo lusitano que em Portugal até aos anos 50 não fora capaz de ter os seus Gentile ou os seus Rosenberg.” (LOURENÇO, 1991, p. 34). Ana Hatherly colabora com a revista no número 7, de novembro de 1959, com “Ritmos Existenciais – o Riso”; no número 8, de junho de 1960, com “Martins Correia escultor”; no número 9, de setembro de 1960, com “A beleza e o caos”; no número 10, de dezembro de 1960, com “Ritmos Existenciais II – A Saudade”; e António Quadros lhe dedica, no número 8, uma crítica elogiosa ao livro *As Aparências*. A crer em Arsénio Motta (2015), é desse período a relação epistolar mantida por Hatherly com António Cértima, o “tio”, notório entusiasta do Salazarismo.

por vezes quebrados abruptamente por interrogações quezilentas, que cortam a comunicação com o leitor. (BELO, 1984, p. 343-344)

A ruptura com o grupo da *Filosofia Portuguesa*, em 1962, e a publicação de *O Mestre*, em 1963, representam um ponto de viragem estética e teórica no decurso da sua atividade literária, embora já tivesse escrito e publicado, desde 1959, “poemas concretos ortodoxos e para-concretos” (UCI, 2001, p. 15). É a própria autora quem identifica essa mudança:

O Mestre representa uma fase de viragem na minha produção literária. Com *O Mestre* produziu-se em mim uma ruptura decisiva com toda uma postura criativa que eu assumira até então em parte condicionada pelas circunstâncias da minha vida pessoal. Depois de *O Mestre* eu estava preparada para assumir declaradamente o Experimentalismo, que iria dominar o meu trabalho durante as décadas de 60 e 70. Quando o impacto e as exigências do Experimentalismo abrandaram, eu já era uma outra pessoa, e nada me podia fazer regressar àquela situação específica, àquele clima em que surgiu *O Mestre*. (HATHERLY, 2010, p. 44)

O rito de passagem só será encerrado, contudo, com a publicação de *Sigma*, em 1965, e com a participação no 2º *Caderno Antológico de Poesia Experimental*, em 1966. Conforme Alberto Pimenta, chega-se aí ao momento em que a “aceleração da mó” poética se torna, para Hatherly, “insuperável” (PIMENTA, 1981, p. 70). Nesse sentido, *Sigma* revela, notadamente, toda uma nova rede de referências, intersecções e intertextos, como percebeu na altura Jorge F. Listopad:

A lucid savage, that is what I would gladly call this unquiet young woman who knows Lautréamont, Rimbaud, Surrealism [...]. And Kierkegaard? Her collection translates all her moods, and her hallucinations are already at the limit of indecision about the absolute. With an exceptional prescience, here in shorthand form are the most subtle preoccupations of the epoch. (LISTOPAD, 1966, p. 371)²⁰

Há uma mudança clara de perspectiva entre os livros iniciais, imaturos, para uma segunda fase da sua produção literária, marcadamente experimental. Embora Hatherly mencione certos movimentos de sua obra como evolutivos (*TIS*, p. 14), não seria o caso,

²⁰ “Uma selvagem lúcida, disto é que eu alegremente chamaria essa inquieta jovem que conhece Lautréamont, Rimbaud, o Surrealismo [...]. E Kierkegaard? A compilação traduz todos os humores da autora, e suas alucinações estão já no limite da indecisão sobre o absoluto. Com uma excepcional presciência, aqui de forma abreviada estão as mais sutis preocupações da época”.

contudo, de uma “evolução” dos primeiros para os últimos livros, nos termos sugeridos por Ida Alves e Rogério Barbosa da Silva (2015, p.9),²¹ mas de uma opção consciente por outra estética, que resulta noutra ideia de linguagem e de poesia. Mesmo porque as linhas de força, as influências literárias, as tendências para o barroco, romantismo e modernidade, como veremos, já estão presentes nos livros iniciais. Seria preferível, portanto, falar em desenvolvimento formal e desdobramento temático da obra.

Na primeira fase persiste o tom solene, à beira do sentimentalismo piegas, conservador e pouco inventivo, formatado preferencialmente segundo a norma vigente. Na poesia experimental, pelo contrário, as emoções da poeta “se transformam em um sensorio estético para a beleza eliciente del material” (GOMRINGER, 1968, p. 25).²² Por isso, na segunda fase, impera o rigor formal, a retomada crítica da tradição e o risco assumido de alargar os lindes da linguagem até a formação de um estilo que nada mais é que rasura. Uma terceira fase poderia ser descrita como ultrapassamento da segunda. No conjunto da obra de Hatherly, a passagem de uma etapa à outra é melhor apreendida no quadro abaixo:²³

1ª FASE: PRÉ-EXPERIMENTALISTA		
Data	Título	Gênero
1958	<i>Um ritmo perdido</i>	Poesia
1959	<i>As aparências</i>	Poesia
1960	<i>A dama e o cavaleiro</i>	Poesia
1962	<i>Nove incursões</i>	Ensaio
TRANSIÇÃO PARA O EXPERIMENTALISMO		
1963	<i>O mestre</i>	Romance
2ª FASE: EXPERIMENTALISMO ENGAJADO		

²¹ “Tendo iniciado sua vida literária com a publicação dos poemas de *Um ritmo perdido* e *As Aparências* (1959), sua obra evolui com a marca experimental que se conquista já em *O Mestre* (1963) [...]” (ALVES; BARBOSA, 2015, p. 9).

²² “se transformam num sensor estético para a beleza sedutora do material”.

²³ O quadro tem por base, com mudanças pontuais, o excelente trabalho de crítica bibliográfica sobre Ana Hatherly produzido por Ana Paixão e José Manuel da Costa Esteves (Ver: PAIXÃO, Ana; ESTEVES, José Manuel da Costa. “Bibliographie de Ana Hatherly” In: *Plural Pluriel*, n. 16, sep. 2017, p.).

1965	<i>Sigma</i>	Poesia
1967	<i>Estruturas poéticas – Operação 2</i>	Poesia visual
1968	<i>Eros frenético</i>	Poesia
1969	<i>39 tisanas</i>	Poesia
1970	<i>Anagramático</i>	Poesia
1973	<i>69 tisanas</i>	Poesia
1973	<i>Mapas da imaginação e da memória</i>	Poesia Visual
1974	“No restaurante” (in:	Conto
1975	<i>A reinvenção da leitura</i>	Ensaio
1975	<i>O Escritor</i>	Poesia visual
1977	<i>Crônicas, Anacrônicas, Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas</i>	Narrativa
1979	“O Tacto”, in <i>Poética dos Cinco Sentidos</i>	Conto
1980	<i>Poesia 1958-1978</i>	Poesia
1982	“Ana Viva e Plurilida – 23 Variações sobre Fragmentos de Finnegans Wake de James Joyce” In: <i>Joyciana</i> (Obra coletiva)	Poesia
1983	<i>Anacrusa – 68 sonhos</i>	Poesia
1983	<i>O cisne intacto: outras metáforas – notas para uma teoria do poema-ensaio</i>	Poesia
1988	<i>A cidade das palavras</i>	Poesia
1988	<i>Escrita natural</i>	Poesia visual
1992	<i>Ana Hatherly – Obra visual, 1960-1994</i>	Poesia Visual
1994	<i>Volúpsia</i>	Poesia
1997	<i>351 tisanas</i>	Poesia
1998	<i>A idade da escrita</i>	Poesia
1999	<i>ELLES – um epistolado</i> (com Alberto Pimenta)	Narrativa ficcional
2000	<i>Hand Made – Obra recente</i>	Poesia Visual
2001	<i>Um Calculador de Improbabilidades</i>	Poesia
2004	<i>A mão inteligente</i>	Poesia Visual
2009	<i>Obrigatório não ver</i>	Ensaio
3ª FASE: PÓS-EXPERIMENTALISTA		

1998 24	<i>Rilkeana: Variações Elegíacas</i>	Poesia
2003	<i>O Pavão Negro</i>	Poesia
2003	<i>Itinerários</i>	Poesia
2004 25	<i>Fibrilações</i>	Poesia
2004	“O Neo-Ali Babá” In: <i>Mea Libra – Revista do Centro Cultural do Alto Minho</i>	Conto
2006	<i>463 tisanas</i>	Poesia
2007	<i>A Neo-Penélope</i>	Poesia

Essa divisão cronológica obnubila, contudo, matizes mais problemáticos, que deverão ser analisados ao longo deste trabalho. Sua função, neste passo, é a de delimitar o *corpus* a ser estudado ou, pelo menos, designar as obras a que nos referimos quando falamos em poesia experimental de Ana Hatherly. Por isso mesmo, obras de crítica literária, bem como performances, filmes e exposições não constam no quadro e, quando mencionadas, serão devidamente listadas na bibliografia final.

O primeiro capítulo da tese tratará de oferecer as coordenadas para uma definição, a mais clara possível, do conceito de experimentalismo poético, especialmente daquele praticado por Hatherly entre o início da década de 1960 e os fins dos anos 1990. A partir desse panorama, será possível traçar diferenças entre a poesia experimental e outros tipos de registro poético. Será discutida, ainda, a dimensão não-hermenêutica da poesia experimental, sua recusa à interpretação imediata e sua confiança na imanência absoluta da linguagem, não obstante a abertura para possibilidades de transcendência decorrentes da imanência, isto é, a transcendência da poesia experimental, como superação da norma linguística instituída e da linguagem sedimentada nessa mesma norma, não está no sujeito ou no poema enquanto dispositivo emocional, mas na materialidade do texto que evoca, sempre, desdobramentos e transbordamentos da linguagem para outros campos.

No segundo capítulo, exploraremos a relações entre técnica e tecnologia e o fascínio daí decorrente sobre os poetas experimentais da primeira hora. Ao fascínio pela máquina, Hatherly

²⁴ Data da edição da autora, com número limitado de exemplares. Em 1999 foi publicada a edição “comercial” pela editora Assírio & Alvim, com apresentação de João Barrento e Elfriede Engelmayer.

²⁵ Data da edição em circuito não comercial, com 100 exemplares numerados. A edição definitiva foi publicada em 2005, em versão bilíngue, com tradução para o espanhol de Perfecto E. Cuadrado.

prefere o que a escrita proporciona, seu modo de tomar posse – e consciência do mundo e, portanto, também uma escolha que tem fundamento numa vontade utópica de transcendência.

No terceiro capítulo a obra de Ana Hatherly será analisada em pormenor, seguindo as fases do quadro cronológico. Serão também perquiridas as influências determinantes no pensamento crítico de Hatherly, com especial atenção ao Barroco, ao Romantismo, e à Poesia Concreta, matriz da vaga experimental portuguesa. Os modos de compreender o fazer poético desses grupos e sua eventual busca por transcendência na pura imanência – essa é nossa hipótese ao longo de todo o trabalho – compõem o amálgama da poesia de Ana Hatherly.

1. A POESIA EXPERIMENTAL DESDE UMA TEIA TÊNUE

“O comportamento experimental equilibra-se aqui sobre o fio da navalha”.

Theodor W. Adorno (2013, p. 46)

O conceito de experimentalismo poético parece ser, à primeira vista, auto-evidente, indicando uma série de práticas de determinados autores ou movimentos, como que intuitivamente preconcebidas por um “imediate sensível”. Mas essa noção, subjetiva e variável, subtrai qualquer possibilidade de compreensão mais acurada, pelo que a necessidade de rigor nos permite perguntar, de saída, a que se refere o epíteto *experimental* apensado à poesia ou à literatura em geral.²⁶

Encontrada em Ana Hatherly – “[...] o que será a palavra poética? O que distinguirá a palavra poética da outra, da que o não é?” (*IO*, p. 90) –, essa questão é uma variação daquela que tem ocupado a teoria literária e os poetas, de Aristóteles a Valéry, e deles até nós, espectadores de formas do fazer poético muito diferentes, sequer imaginadas por nossos antecessores mais esperançosos, como Mallarmé ou Walter Benjamin. A pergunta pelo significado da *poesia experimental* é uma superespecialização da interrogação que permanece sempre a mesma, a saber, “do que falamos quando falamos em ‘Poesia’?” (VALÉRY, 2011, p. 184). Se essa palavra esquiva tem merecido desconfiança, como na execração irônica de Francis Ponge: “la poèsie (merde pour ce mot)”²⁷ (PONGE, 1999, p. 534),²⁸ ou no verso do surrealista Alexandre O’Neill: “E quando dizes <<poesia>> eu tenho nojo” (O’NEILL, 1982, p. 44), quanto mais acrescida de um adjetivo notadamente ambíguo, a partir do qual se impõe à reflexão a investigação do que a poesia experimenta ou faz experimentar, e de como o faz.

Perscrutar o sentido da poesia, *esposar a noção* – para dizê-lo com Mallarmé –,²⁹ tem sido atividade simultânea à literária, pelo menos desde o romantismo (e a crítica tem

²⁶ Enunciada desde os primeiros textos teóricos sobre poesia experimental, essa pergunta tem sido recorrente em ensaios recentes. Caso exemplar, no que tange à PO.EX., é a introdução à *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 – anos 80*, de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro (Lisboa: Angelus Novus, 2004); bem como o artigo de Sabine Sielk, no qual a pergunta se aplica ao contexto estadunidense: “How Experimental Is It, or: When did Modernism End? Notes on (Reading) American Poetry” (In: FREITAG, K.; VESTER, K. (ed.). *Another Language: Poetic Experiments in Britain and North America*. Berlin: LitVerlag, 2008, p. 77-91).

²⁷ “a poesia (merda a essa palavra)”.

²⁸ Nesse trecho de “My creative method”, Ponge, no entanto, afora a o tom derrisório que se repete em *La rage de l’expression*, indica que a poesia e a “ação (ciência, método)” são “portadoras da verdade” (PONGE, p. 534).

²⁹ “Quero esposar a/ noção, exclamava ele/ quero// só ela pode/ satisfazer os vastos/ impulsos// – em vão o/ detinham,” (MALLARMÉ, 2012, p. 29).

ocupado, às vezes, o lugar da criação). É bem verdade que os resultados dessas investigações não são os mesmos desde então, passados alguns séculos e muitos movimentos. De Baudelaire às vanguardas, o que impulsiona a literatura é, justamente, essa auto-compreensão cujos efeitos determinam as práticas. Por isso há os manifestos, por isso há quem saia em *defesa da poesia* (SHELLEY, 2008) – de um certo tipo de poesia –, por isso há *A filosofia da composição* (POE, 2011) – é do *seu* modo específico de composição, do *seu* ideal de Beleza, que Poe se ocupa –, por isso há Almada a dizer que poesia é criação comprometida com o resultado: um experimento na linguagem (NEGREIROS, 2015, p.285). Por isso há, ainda, poesia por fazer e pesquisar.³⁰

Como na alegoria baudelaireana do albatroz, a palavra poética se aloja entre a materialidade e a transcendência: tem grandes asas que a impedem de voar – ou, conforme o complemento epigonal de Alberto de Lacerda, “tem raízes mas não desce” (LACERDA, 1960, p. 59). Seu signo é o desejo, certamente erótico, aspiração que vislumbra a intangibilidade do objeto desejado, que é a plenitude da linguagem. Num texto sobre a especificidade da palavra poética, Hatherly parte da ideia de Jacques Maritain, segundo a qual a liberdade poética é a verdade do sonho, para afirmar a natureza utópica da poesia:

Eu diria que a palavra poética é uma utopia, um lugar-nenhum que se cria, uma hipótese de regimento que eventualmente se concretiza pela convenção, um projecto imaginário que se materializa – tronco e raiz de si mesmo, invencível fragilidade. [...]

Todos esperamos, todos aguardamos, e pela palavra poética – palavra-senha que abre as portas do itinerário utópico da perscrutação do mistério – aspiramos ao que nos excede. (*IO*, p. 90).

Em Maritain prevalece a relação intuitivo-contemplativa do leitor com o texto e a eventual de legibilidade do poema depende de uma equivalência entre o que o poeta francês chama de *clareza e obscuridade*, relação entre o sentido perceptível (aquilo que o poema diz) e a natureza estética inapreensível que o poema carrega (o que ele é) (MARITAIN, 2004, p. 380). Trata-se do equilíbrio entre dicção e mudez. Para exemplificar essa noção aplicada à poesia moderna, Maritain recorre a um excerto de “Ars Poetica”, de Archibald MacLeish,³¹ texto que prefiro citar *in totum*, para fazer justiça ao modernista estadunidense:

³⁰ Para uma visão mais ampla da variedade de posicionamentos sobre a poesia no último século, veja-se: COOK, Jon. *Poetry in theory: an anthology, 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2004.

³¹ Um poema que bem poderia ser comparado a esse, temática e formalmente, é o poema sonoro “Pome poem” (1972), do poeta experimental canadense de b.p. Nichol (Disponível em <http://www.bpnichol.ca/files/archive/audio/02-pome-poemmp3>).

A poem should be palpable and mute
As a globed fruit,

Dumb
As old medallions to the thumb,

Silent as the sleeve worn stone
Of casement ledges where the moss has grown –

A poem should be wordless
As the flight of birds.

*

A poem should be motionless in time
As the moon climbs,

Leaving, as the moon releases
Twig by twig the night-entangled trees,

Leaving, as the moon behind the winter leaves,
Memory by memory the mind –

A poem should be motionless in time
As the moon climbs.

*

A poem should be equal to:
Not true.

For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf.

For love
The leaning grasses and two lights above the sea –

A poem should not mean
But be.

(MACLEISH, 1985, p. 106-107)³²

Se o poema deve existir em função do sentido, esse último, segundo Maritain, “es una significación imanente en este objeto que es el poema, o bien consubstancial com él”³³(MARITAIN, 2004, p. 378). A virtude máxima do filósofo, para Hatherly, é conclusão de que “a poesia procede da liberdade do espírito criador” (*IO*, p. 89). Passando de Maritain a Ernst

³² Ver minha tradução no “Anexo II”.

³³ “é uma significação imanente neste objeto que é o poema, ou consubstancial a ele”.

Bloch, motivada pela esperança da liberdade que a poesia pode produzir, ela toma emprestado um importante conceito-guia para toda a sua obra: “Recentemente, lendo *Le Principe Esperance – III*, uma tradução francesa de *Das Prinzip Hoffnung* de Ernst Bloch, um teórico da utopia concreta e do profetismo revolucionário, deparei com o conceito de *image-souhait* – imagem-desejo, imagem-anseio, imagem-aspiração” (IDEM). A escrita, imagem desejante ideal, condiciona a interpretação que a autora confere, mais adiante, ao conceito:

O pensamento utópico que esteve em acção nas vanguardas do século XX, inclusive no Experimentalismo, tinha algumas das características tanto da utopia tradicional como da utopia moderna, nomeadamente o seu desejo de mudar o mundo pela arte, ou seja, uma vontade de orientar o futuro colectivo para um projecto renovador do mundo, conquistando, portanto, um novo território. (IO, p. 105)

Tal projeto, para Hatherly, possui uma demanda infinita, uma busca por laivos de esperança dada a contrapartida desesperançada do real (IO, p.109).

Na obra de Ana Hatherly, o futuro está ligado ao conceito de esperança, concebido enquanto afecto e evocado a partir da interrogação em torno do tempo: passado, presente e o que está para vir. Nessa senda, a de Ernst Bloch, o sujeito poético, não sem o negrume de algum nevoeiro, procura a essência das essências, não chegando a alcançar o que deseja). A pulsão é a de uma sede/fome de função antecipatória, que encerra a espiritualidade de uma marcha, método tranquilo da *durée* e do espaço. Utopia, cujo propósito último é viver na plenitude do instante, define-se, na obra de Ana Hatherly, como uma ontologia do “ainda não”, que transcende a ideia de existência terrena melhor, o lugar-comum utópico; nasce da reconfiguração social de um universo mítico e constitui uma forma racional do imaginário. Deve ser entendida enquanto imaginação activa transportada pelo concreto: as cidades do sol também se criam na mente. Não sendo um messianismo, não deixa de conter em si algum do seu apaziguamento. Por essa razão, a arte surge numa dimensão de veículo de transformação e libertação, concentrada num estado-após-possibilidade. O possível objectivo só pode ser considerado insuficiente, vivido *hic et nunc*, aqui e agora. (GASTÃO, 2017, p. 105-106)

A *poesia experimental*, da qual Hatherly participa como criadora e crítica, encarna essa ideia utópica de uma literatura de possibilidades que substitui o planeado acabamento estético das literaturas canónicas e ditas convencionais, e também do mundo. Deseja, não menos utopicamente, a autonomia diante do regime mimético das artes, como, aliás, pretende todo projeto na esteira das vanguardas. Essa utopia é, para Hatherly, uma aspiração “ao que nos excede”, uma busca por aquilo que escapa ao projeto inicial e que, em linhas gerais, se constitui

na procura e invenção de uma linguagem específica, rastreada dos barrocos aos modernos. Por isso tudo e muito mais, a poesia de Hatherly é utopicamente experimental.

1.1 Definições e conceitos

Não há como definir esse tipo de poesia senão reconhecendo sua consciente incompletude, senão pelo estado de tensão na linguagem que pretende instaurar. Mas, antes de dizer o que a poesia experimental é – tarefa impossível, trabalho de Sísifo –, interessa-nos saber também como ela tem sido percebida pelos seus leitores e fautores, críticos e poetas. À partida e provisoriamente, poderíamos, para fins de simplificação, admitir a definição proposta por Bettina Thiers:

Par poésie expérimentale on entend différents mouvements tels que ceux de la poésie concrète, visuelle et sonore. La poésie concrète apparaît au début des années 1950 dans les pays germanophones et une vingtaine de pays du monde comme, entre autres, au Brésil, aux États-Unis, en Italie, en Suède. On attribue la paternité du terme de « poésie concrète » au poète suisse Eugen Gomringer qui publie en 1954 son manifeste « Du vers à la constellation ». Dans ce manifeste, il constate que la langue de la littérature n'est plus adaptée au monde de la communication moderne. La nouvelle poésie doit être un objet à voir, immédiat, jouant avec la matérialité visuelle et sonore du langage pour le libérer de sa fonction référentielle. Le poème peut même n'être constitué que de deux ou trois mots qui forment une « constellation » de mots sur l'espace de la page, remplaçant le vers de la poésie traditionnelle. (THIERS, 2012, p. 2)³⁴

O poeta e editor Lawrence Upton sugere, contudo, que o termo experimental é deveras inadequado, dado seu uso meramente descritivo quando vinculado à poesia. Para ele, o problema se estende ao autoproclamado experimentalismo, ainda que vago, dos escritores. Diz ele: “I do not want to limit ‘experimental’ to its science laboratory meaning, but I am not happy with its meaning being extended to ‘work which should be published because of its innate but indefinable virtues indicated solely by the use of this word when used by the author’” (UPTON,

³⁴ “Por poesia experimental entende-se diferentes movimentos, tais como a poesia concreta, visual e sonora. A poesia concreta surgiu no começo dos anos 50, nos países germanófonos e numa vintena de países do mundo como, dentre outros, Brasil, Estados Unidos, Itália, Suécia. Atribui-se a paternidade do termo ‘poesia concreta’ ao poeta suíço Eugen Gomringer, que publicou em 1954 seu manifesto ‘Do verso à constelação’. Nesse manifesto, ele constata que a língua da literatura não está mais adaptada ao mundo da comunicação moderna. A nova poesia deve ser um objeto para ver, imediata, jogando com a materialidade visual e sonora da linguagem para libertá-la da sua função referencial. O poema pode até mesmo ser constituído de não mais que duas ou três palavras que formam uma ‘constelação’ de palavras sobre o espaço da página, substituindo o verso da poesia tradicional”.

<http://www.heelstone.com/meridian/uptontheory/restless.htm>).³⁵ Com base nessas afirmações, Upton apresenta outras opções: poesia investigativa, poesia de inovação linguística, poesia radical, poesia visualmente enfática, e, por fim, “*restless poetry*”³⁶, que abrangeria um número maior de poéticas confluentes. De todo modo, sua conclusão aponta para a maleabilidade da nomenclatura, mas não do conceito ou do que ele significa. *Poesia experimental*: “*mot cacadou*”³⁷, como diria Tzara sobre a “Arte”, a ser substituída, mas nem os poetas nem os críticos lograram dizer pelo quê.

A *poesia experimental* resvala em aporia semelhante à da poesia como um todo, ou seja, em decorrência da multiplicidade de usos, podemos estar a não falar da mesma coisa quando nos referimos ao mesmo termo (DEGUY, 2010, p. 75). Isso porque essa denominação costuma abarcar dos labirintos barrocos ao naturalismo oitocentista; de Símias de Rhodes a Mallarmé; dos românticos de Jena aos movimentos contemporâneos, cuja lista é quase interminável, a começar pelas vanguardas históricas (Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo...) até chegar à plêiade da segunda metade do século XX: a *Poesia Concreta*, inaugurada pelas *Konstellationen*, de Eugene Gomringer, na Suíça, e pelo *Manifest för konkret poesi*, de Oyvind Fåhlstrom, na Suécia; os poetas de Darmstadt e Stuttgart, na Alemanha, reunidos em torno de Max Bense; *Wiener Gruppe*, na Áustria; *Noigandres*, *Poema/Processo* e *Poesia-Práxis*, no Brasil; *Gruppo 63* e *Gruppo 70*, na Itália; *Beat*, *Fluxus* e *L=A=N=G=U=A=G=E*, nos Estados Unidos; *Spatialisme*, *Lettrisme*, *Tel Quel* e *OuLiPo*, na França; *The Four Horseman*, no Canadá; *VOU*, no Japão; *Experimentalni Poezie*, na República Tcheca; os efervescentes experimentalismos latino-americanos, notadamente no Chile, no Peru, na Venezuela e no México; o grupo *Dau al set*, na Catalunha; *Poesia 61* e *PO.EX*, em Portugal; e muitos mais.

Todos eles são experimentais, mormente porque o epíteto é um “hiperônimo elástico, quase ilimitadamente dilatável, como na última versão da utopia romântica de *Obra Total* que envolve todos os sentidos, que emprega todos os possíveis suportes, que integra cada vez maior variedade de signos” (SOUSA; RIBEIRO, 2004, p. 16), incluindo muitos outros subprodutos,

³⁵ “Não quero limitar [a palavra] ‘experimental’ ao seu significado de ciência de laboratório, mas não me alegra que seu sentido seja estendido à ‘obra que deveria ser publicada por causa de suas virtudes inatas embora indefiníveis, indicadas unicamente pelo uso dessa palavra quando usada pelo autor”.

³⁶ “poesia inquieta”.

³⁷ “palavra-papagaio”.

com os quais costuma intercambiar seu próprio nome (Poesia Concreta, Visual, Fonética, Sonora, Cinética, Digital, Holopoesia, Biopoesia, E-poetry, etc).

Em resumo, dada a variedade de poéticas contíguas à poesia experimental, homonímicas até, as tentativas de definição tendem à classificação genérica quase nos mesmos termos de Zola, que entendia o exercício literário como metaforicamente correspondente à prática científica.³⁸ Seria, assim, levada em conta a demarcação teórica a seguir, postulada por Jacques Donguy, praticamente impossível distinguir a poesia experimental contemporânea daquele tipo de literatura característico do romance naturalista, não fossem os exemplos oferecidos:

Par poésie expérimentale, on entend toutes les recherches sur le langage, par opposition à une poésie qui reprend et continue les formes héritées du passé, de même qu'il y a une recherche en science: on passe d'un monde copernicien, en science et en littérature, à un siècle qui débute avec la découverte de la théorie de la relativité générale (1916), et où, dans les autres domaines artistiques, la recherche est naturelle et acceptée, au vu de l'épaisseur des catalogues, comme en musique avec Schönberg et John Cage, dans la danse avec Merce Cunningham ou dans les arts plastiques avec Michel Duchamp. (DONGUY, 2007, p. 7)³⁹

Tacitamente, espera-se que os leitores possam uma espécie de juízo *a priori* acerca do assunto ou que, pelas semelhanças formais de um dado conjunto apresentado, como nas antologias, construam suas próprias definições, à custa de generalizações ou reduções a um único modelo apreendido. E para a crítica especializada, sobretudo, o termo *experimental* costuma servir mais como ferramenta de aprovação ou desaprovação e menos para denotar certas qualidades identificáveis através de análise rigorosa (MITCHELL, 2013, p. 14-42). Nesse sentido, ao assinalar um poema como *experimental*, a crítica lança mão de artifício valorativo, impressionista, formulado unicamente a partir do gosto do julgante.

³⁸ O livro de Zola sobre o romance experimental tenta estabelecer uma série de correlações entre a literatura e o método científico experimental, proposto por Claude Bernard na *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (Cf. ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979).

³⁹ “Por poesia experimental, se entendem todas as pesquisas sobre a linguagem, em oposição a uma poesia que repete e continua as formas herdadas do passado, assim como há uma pesquisa científica: passou-se de um mundo copernicano, em ciência e em literatura, a um século que inicia com a descoberta da teoria da relatividade geral (1916), e onde, nos outros domínios artísticos, a pesquisa é natural e aceita, tendo em vista a espessura dos catálogos, como na música com Schönberg e John Cage, na dança com Merce Cunningham ou nas artes plásticas com Marcel Duchamp”.

Cabe lembrar, aqui, que o experimentalismo, de início, contou com elevado grau de desconfiança e teve de lutar para sair da marginalidade, como afirmou François Le Lionnais, em 1961, no posfácio aos *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, marco da poesia permutacional:

De Lycophron à Raymon Roussel en passant par les Grands Rhétoriciens, la littérature expérimentale accompagne discrètement la littérature tout court. Avec les « Exercices de style » et le présent recueil, elle entend sortir de cette semiclandestinité, affirmer sa légitimité, proclamer ses ambitions, se constituer des méthodes, bref s'accorder à notre civilisation scientifique. Sa vocation est de partir en éclaireur pour tâter le terrain, y tracer des pistes nouvelles, s'assurer si telle route finit en impasse, si telle autre n'est qu'un chemin vicinal, si telle autre enfin amorce une voie triomphale qui conduira vers les Terres promises et les Eldorados du langage. (LIONNAIS, 1989, p. 345)⁴⁰

Reforçam o argumento acima as diatribes de críticos da estatura de Hugo Friedrich, que deixa a poesia concreta de fora das suas considerações sobre a lírica moderna por considerá-la “*entulho de palavras e sílabas jogadas mecanicamente*” (FRIEDRICH, 1978, p. 14). Ou de Jean Cohen sobre o Letrismo,⁴¹ “interessante pelo seu próprio fracasso”, tentativa que “não pode ser colocada na categoria das artes da linguagem” (COHEN, 1978, p. 30).⁴² Ou, finalmente, de Northrop Frye, para quem a *literatura experimental* é nada mais que a injunção ou aproximação de suportes, notadamente sonoros e pictóricos, na escrita.: “[...] as tentativas de levar as palavras tão perto quanto possível do ritmo mais repetitivo e enfático da música, ou da quiescência mais concentrada da pintura, constituem o grosso do que habitualmente se chama escrita experimental”.⁴³ O termo *experimental* é, para ele, uma falácia estabelecida “por

⁴⁰ “De Licófron a Raymond Roussel, passando pelos Grandes Retóricos, a literatura experimental acompanha a literatura apenas discretamente. Com os “Exercícios de Estilo” e a presente coletânea, ela pretende sair dessa semiclandestinidadade, afirmar sua legitimidade, proclamar suas ambições, constituir-se de métodos, em resumo, pôr-se de acordo com a nossa civilização científica. Sua vocação é a de explorar para reconhecer o terreno, e traçar as pistas novas, assegurar se tal rota termina num beco sem saída, se aquela outra não é mais que um caminho vicinal, se aquela outra enfim instaura uma via triunfal que conduza às Terras Prometidas e aos Eldorados da linguagem”.

⁴¹ O Letrismo foi um movimento de vanguarda surgido em Paris na metade da década de 1940, capitaneado por Isidore Isou. Afirmava, em resumo “a destruição das palavras pelas letras”. Influenciado pelos movimentos anteriores do início do século XX, pode-se dizer que o Letrismo deu impulso aos movimentos subsequentes, como a Poesia Concreta.

⁴² Afiançado nessas palavras, Nelson de Matos, numa recensão intitulada “Poesia & Não”, contestou o caráter poético do livro *Anagramático*. Parafraseando Cohen, Matos afirma: “Ora Ana Hatherly, nos textos teóricos com que abre este livro, reivindica para os seus exercícios – o caráter de poesia. Por aqui, também, ela se condena a si própria” (MATOS, 2001, p. 374). A crítica gerou intensa discussão pública entre Nelson de Matos e Ana Hatherly nas páginas do Diário de Lisboa, entre Novembro de Dezembro de 1970.

⁴³ Curiosamente, Frye se aproxima com isso do conceito de *intermedialidade*, proposto por Dick Higgins e Claus Clüver. Sobre esse conceito, recomenda-se a leitura dos seguintes textos: HIGGINS, D. *Horizons: The Poetics*

meio de falsa analogia com a ciência, como ‘novas tendências’ que indicassem um progresso geral da técnica literária em todas as frentes” (FRYE, 1973, p. 270). Ainda assim, essa é a palavra aplicada indistintamente a Shakespeare, Joyce e outros para designar o índice de inovação estética em relação à tradição, talvez por falta de terminologia mais adequada.⁴⁴

Disso decorre o uso equivocado do conceito. Vide dois exemplos tão aleatórios quanto sintomáticos: *A História da Arte*, de E. H. Gombrich; e a *Teoria da arte de vanguarda*, de Renato Poggioli. Em ambos a palavra “experimental” é associada a artistas plásticos, poetas e movimentos estéticos bastante diversos, ampliando *ad infinitum* a gama de casos identificados sob essa mesma designação.

Em Gombrich, “Arte Experimental” surge como título do penúltimo capítulo do livro. Nele, a experimentação funciona como epítome da Arte Moderna, do Impressionismo ao Surrealismo. Representa o flerte da arte com a ciência, não sem ressalvas e suspeitas. Essas impressões são formuladas com maior clareza em ensaios posteriores, como “A voga da arte abstrata”, em que o experimentalismo da pintura abstrata é tomado por meramente decorativo. Muito embora entenda a necessidade de um retorno à razão lógica e científica nas artes plásticas, Gombrich acredita que os experimentos carecem de parâmetros que permitam ao

and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984; CLÜVER, C. “INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA” In: *Aletria*, Belo Horizonte, jul.-dez. 2006, p. 11-41.

⁴⁴ Em Portugal, onde primeiro se chamou Concreta, a poesia experimental sofreu bastante resistência de críticos como João Gaspar Simões, António José Saraiva e Adolfo Casais Monteiro. Para ficarmos, por enquanto, apenas no último, veja-se o trecho a seguir, publicado no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, em 1957: “E se a poesia acabar, é porque os homens acabaram. Se é isso que os concretistas querem dizer, se se demitem da humanidade, é uma responsabilidade que assumem por sua conta e risco. Se não têm nada mais para dizer, confessem portanto que nada mais têm para dizer. Mas não digam que só pode haver poesia com um xadrez de palavras mortas. Digam então que há um xadrez de palavras mortas, que gostam de jogar xadrez, e que ninguém tem nada com isso. Então passaremos a não ter nada com isso, o que é precisamente o mais ardente desejo de muita gente, entre a qual peço licença para fazer minha inscrição” (MONTEIRO, 1965, p. 71). No Brasil, semelhante incompreensão e recusa também se observam por parte de críticos mais ou menos “canonizados” pelos pares, como demonstrou Augusto de Campos na recolha que fez em 1976, sob o título “The gentle art of making enemies” (CAMPOS, A., 1989, p. 181-184), na qual, contudo, não consta Fábio Lucas – então alinhado ao grupo da revista *Tendência* –, para quem o experimentalismo cria uma “falsa ilusão de racionalidade” e tem sentido apenas em “nações que não conseguiram ainda elaborar uma literatura característica” (LUCAS, 1973, p. 8;11). Lucas critica o experimentalismo brasileiro (concretismo, poesia-práxis e neoconcretismo), principalmente na sua dependência de correntes e métodos estrangeiros. Como se vê, a argumentação favorece o ideal de uma literatura nacional e de uma expressão subjetiva, quase romântica, restrita à função emotiva da linguagem. Desde esse ponto de partida é, de fato, impossível compreender a poesia experimental, cuja premissa é, justamente, o abandono desses pressupostos. A crítica de Lucas tem origem num ideal de engajamento político manifesto em bases marxistas, algo que o experimentalismo, desde o surrealismo pós-bretoniano tentara superar. O situacionismo, do qual já falamos anteriormente, talvez tenha sido o maior exemplo de um engajamento que evocava para si uma atitude puramente estética mais do que política. Não obstante, por complexa que se apresenta a discussão no Brasil, vale a pena consultar o livro “Estruturalismo e a miséria da razão” (1972), de Carlos Nelson Coutinho – principalmente a primeira parte do terceiro capítulo, intitulada “Linguagem, práxis e razão” –, para entender melhor o posicionamento de Fábio Lucas.

espectador medir seu “sucesso” e não podem ser fruídos numa apreciação imediata, senão por instrumentos críticos, o que os tornaria menores em relação à “grande arte”. A nova arte só poderia, assim, obter êxito quando assumisse o gosto como critério preferencial (GOMBRICH, 1999, p. 146-150).

Como Gombrich, Poggioli reserva algumas páginas do seu livro ao experimentalismo, que considera característica inerente a todos os movimentos de vanguarda, do Impressionismo às tendências contemporâneas. Para ele, o *momento experimental* das vanguardas, técnica e formalmente orientado, decorre do influxo do estado espiritual próprio da modernidade, agônico e niilista, indício de uma visão do mundo marcada pela inovação, mas por vezes travestida de “faustianismo estético, uma procura pelo Eldorado e pela fonte da juventude, pela pedra filosofal na esfera da criação artística” (POGGIOLI, 1989, p. 135). Embora tenham razão em parte – pelo menos quanto às pretensões de totalidade das (neo)vanguardas – a fragilidade de Poggioli e Gombrich é metodológica: enquanto categorizam modelos universais, perdem de vista o particular. O resultado mais extremo desse procedimento pode ser demonstrado, numa leitura superficial, pelo conhecido aforismo – com ares de truísmo – de Wallace Stevens: “*all poetry is experimental poetry*” (STEVENS, 1989, p. 187).⁴⁵ Dito de outro modo: se toda poesia é essencialmente experimental, não pode haver uma que reclame para si tal alcunha, como é o caso da *PO.EX*, enquanto movimento, ou mesmo da poesia experimental de Ana Hatherly, sobre a qual esta tese se debruça.

Repetido à exaustão até ser transformado em platidade anódina, o verso de Stevens, quando devolvido ao contexto a que pertence, opera como adensamento do que possa ser a poesia moderna: detrito, ruína e melancolia contra o desejo de transcendência, redenção e completude. Sobretudo, remete a um tipo específico de experimentação *na* linguagem, evidente nas “Adagia”:

The poet makes silk dresses out of worms.
 A poem is a meteor.
 Poetry and *materia poetica* are interchangeable terms.
 There are two opposites: the poetry of rhetoric and the poetry of experience.
 Poetry is a form of melancholia.
 Poetry is a means of redemption.
 All poetry is experimental poetry.
 The purpose of poetry is to make life complete in itself.

⁴⁵ “Toda poesia é poesia experimental”.

One reads poetry with one's nerves. (STEVENS, 1957, p. 184-202)⁴⁶

Pertencente ao mesmo momento e movimento que Archibald MacLeish, Stevens partilha de senso semelhante acerca da natureza da poesia. Ela é, para ambos, matéria, mas uma matéria arruinada que, embora mais ou menos estável no tempo, constitui-se mais como memória do que como coisa. Também como MacLeish, a natureza aforística e fragmentária de cada verso, somada à perda do sentido imediato, faz com que o poema de Stevens seja a um só tempo, criação e crítica, poesia e anti-poesia. Nos dois casos, qualquer definição, seja de poesia em geral, seja de poesia experimental, nada mais é que esquiva e deficitária. O que resta de cada uma delas é imagem, vestígio. Isso ressoa no que eu mesmo tentei definir como sistema da poesia visual de Ana Hatherly, um exercício de procura pela totalidade, pela transcendência, que se sabe de antemão impossível, e por isso só pode encontrá-la como uma sombra ou mancha, na direção contrária do que a segunda estrofe do poema de Michel Butor, citado na introdução deste trabalho, parece perquirir. Não é a soma, mas o *somenos* da poesia que perfaz o *ethos* experimental: “O gesto, não seu efeito. A poesia: não como discurso, mas a frase. Não a frase, a palavra. Não a palavra, a letra. Não a letra, o sinal. Não o sinal, a mancha. Não a mancha, mas a marca do seu apagamento. Poesia apenas tinta e linha, traço e rasura. Resíduo” (AMARAL, 2018, p. 61).

Parafraseado por Herberto Helder na introdução ao *1º Caderno Antológico de Poesia Experimental*, o verso adquire sentido novo: todo trabalho criativo é experimental, *desde que* tenha em vista a materialidade do seu suporte, *desde que* não se conforme à tradição, *desde que* realize experimentos na linguagem (sejam eles sintáticos, semânticos, fonéticos, etc.):

Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – *se experimenta*. (HELDER, 1964, p. 6)

⁴⁶ “O poeta tece dos vermes vestidos de seda/ Um poema é um meteoro/ Poesia e matéria poética são termos intercambiáveis/ Há dois opostos: a poesia da retórica e a poesia da experiência/ Poesia é uma forma de melancolia/ Poesia é um meio de redenção/ Toda poesia é poesia experimental/ O propósito da poesia é tornar a vida completa em si mesma/ Lê-se poesia com os próprios os nervos”.

O surgimento do conceito de experimento em poesia se deve aos escritores românticos, no limiar da modernidade. Grande projeto literário do Romantismo inglês, as *Baladas Líricas* de S. T. Coleridge e William Wordsworth, publicadas no ocaso do século XVIII, foram concebidas para testar o gosto do público médio.⁴⁷ Na “Advertência”, nota prévia que abre a edição, os autores informam: “a maioria dos poemas seguintes devem ser considerados como experimentos. Foram escritos especialmente com vistas a determinar o quanto a linguagem coloquial das classes média e baixa da sociedade é adaptada aos propósitos do prazer poético” (WORDSWORTH, 2008, p. 47).

A iniciativa de Coleridge e Wordsworth representou uma virada no sistema da atividade poética, com renovações sobre a métrica, sobre as formas fixas e, também, estabeleceu novos parâmetros quanto às leis do mercado literário de então.⁴⁸ Mas, apesar de disruptiva, a experimentalidade romântica acreditava ainda na poesia como linguagem superior e infinita, como expressão do Absoluto e da sensibilidade individual. O mesmo se pode dizer do romantismo alemão, especialmente no caso de Friedrich von Schlegel e Novalis, a quem Pierre Garnier atribui a origem do experimentalismo contemporâneo:

La poésie concrète et spatiale n'est pas nouvelle ; on peut dire qu'elle existe chaque fois que le poète considère la langue davantage comme une matière que comme un médium, chaque fois qu'il l'utilise plutôt comme éléments de montage que comme moyen de communiquer ses propres sentiments ou ses expériences. Il y a sans doute une grande naïveté à penser que le poète dit le monde, et l'un des premiers à le remarquer fut Novalis qui écrivait qu'il fallait « s'étonner de cette erreur grossière que font les gens quand ils s'imaginent parler au nom des choses » et que le propre de la langue était justement « de ne se préoccuper que d'elle-même ». Cette constatation du poète romantique allemand est à l'origine de toutes les tentatives de la poésie expérimentale d'aujourd'hui et de plusieurs expériences faites au cours du XIXe siècle et du début du XXe siècle [...]. (GARNIER, 1970, p. 13)⁴⁹

⁴⁷ A primeira edição das *Lyrical Ballads* omitia o nome dos autores. Nas edições subsequentes, de 1800, 1802 e 1805, assinadas exclusivamente por Wordsworth, outros poemas foram acrescentados. A “Advertência” de 1798 dá lugar, na edição de 1800, ao “Prefácio”, com sutis mas importantes mudanças no programa literário. Para mais informações sobre as *Lyrical Ballads*, ver: “Presentación” In: WORDSWORTH, William. *Prólogo a las Baladas Líricas*. Presentación de Paloma Munitz-Guevara. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005; WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads: 1798 and 1800*. Edited by Michael Gamer and Dahlila Porter. Claremont, Canada: Bradview, 2008.

⁴⁸ A filiação romântica da Poesia Concreta – e da Poesia Experimental, por conseguinte – é ressaltada por Haroldo de Campos, numa entrevista a Rodrigo Naves. Diz ele: “Tentou-se dar um novo sujeito histórico àquela ‘poesia universal progressiva’ – ‘poesia da poesia’ ou ‘poesia crítica’ –, concebida em modo dialético pelo Romantismo alemão (Schlegel) e que desembocou no *Coup de Dés* de Mallarmé” (CAMPOS, 2010, p. 263-264).

⁴⁹ “A poesia concreta e espacial não é nova; pode-se dizer que ela existe a cada vez que o poeta considera a língua mais como uma matéria que como um médium, a cada vez que ele a utiliza sobretudo como elementos de montagem que como meio comunicar seus próprios sentimentos ou suas experiências. Há, sem dúvida, uma grande ingenuidade em se pensar que o poeta diz o mundo, e um dos primeiros a observar isso foi Novalis, que escreveu que deveria ser “de se admirar esse erro grosseiro que as pessoas cometem quando imaginam falar em nome das

Segundo Garnier, a *poesia experimental* existe sempre que o poeta considera a linguagem mais como matéria que como *médium*. O que o mentor do *Spatialisme* não percebe é que a experimentalidade permanece, em Novalis, como experiência mística e sentimental que falta a boa parte dos experimentalistas do século XX.⁵⁰ Todavia, como veremos, no terceiro capítulo, Garnier acerta ao enxergar em Novalis – e também Schlegel, diríamos – uma preocupação genuína com o estatuto material da linguagem.

Por mais anacrônica que a referência a Novalis possa soar, é preciso ter em vista que o projeto romântico era sobretudo uma busca pela expressão e um desafio aos limites da linguagem. Não é fortuito que Pierre Garnier tenha atribuído a Novalis o nascimento da poética experimental. Para esclarecer a questão, valho-me do comentário de Márcio Scheel:

A transcendência, aqui, pode ser entendida tanto por uma perspectiva metafísica, característica do idealismo filosófico alemão, que buscava a elevação do ser para além dos limites de sua realidade sensível, quanto de forma mais concreta, isto é, como a superação dos limites discursivos que se impuseram entre os gêneros literários e os sistemas de pensamento. Na esteira do idealismo filosófico, importava tornar a crítica e a criação os dois lados de um mesmo processo que principiava como pensamento, reflexão, exercício intelectual, mas que ganhava contornos a partir de uma obra em constante devir, de uma linguagem livre de qualquer fundamentação sistemática, fechada ou teleológica. Potencializar a linguagem crítica, abri-la ao jogo dos sentidos que a poesia faz circular e, ao mesmo tempo, confundir as fronteiras entre discurso filosófico, crítico, analítico e poético, foi a missão crítico-teórica de que Novalis e Schlegel se deixaram imbuir. O projeto intelectual dos primeiros românticos foi, antes de tudo, uma aventura pelos caminhos da linguagem criadora e de suas novas e insuspeitadas formas de expressão. (SCHEEL, 2009, p. 11)

A conexão entre experimentalismo e romantismo repousa, desse modo, em noções bastante semelhantes de transcendência e linguagem, ou melhor, de transcendência *na*

coisas” e que o próprio da língua era justamente “de não se preocupar senão consigo mesma”. Essa constatação do poeta romântico alemão está na origem de todas as tentativas da poesia experimental contemporânea e das maiores experiências deitas ao longo do século XIX e início do século XX [...]”

⁵⁰ O trecho completo extraído do *Pólen*, do qual Garnier omite algumas palavras, possui nuances que se acrescentam elementos à ideia por ele proposta, considerando que em Novalis a linguagem não é só matéria, mas a materialidade da linguagem produz autorreflexividade e que a atividade poética é, em si mesma, atividade crítica: “O que se passa com o falar e escrever é uma coisa maluca; o verdadeiro sentido é um jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige consigo mesma, ninguém sabe” (NOVALIS, 2001, p. 195). A tradução para o português pode causar engano, dando a entender que por “ninguém sabe” Novalis considera a linguagem poética um segredo místico impenetrável quando, na verdade, quer dizer “ninguém nota/percebe”. Trata-se de uma espécie de denúncia de Novalis contra a falta de acuidade crítica dos seus contemporâneos.

linguagem, mas ainda que convergentes essas experiências possuem suas peculiaridades e o conceito de poesia experimental, embora dependa dos românticos, possui outras nuances.

Ora, afinal, o que o poetas contemporâneos, os experimentalistas, entendem por poesia experimental? O que pretendem dizer quando nomeiam determinada poética – a própria –, e não outra, como *experimental*? Buscar respostas nos praticantes do experimentalismo poderia ser caminho seguro, mas, para além da demonstrada insuficiência da crítica convencional, a ausência de uma definição clara se deve, em larga medida, ao hermetismo de boa parte deles, como atesta Felipe Cussen:

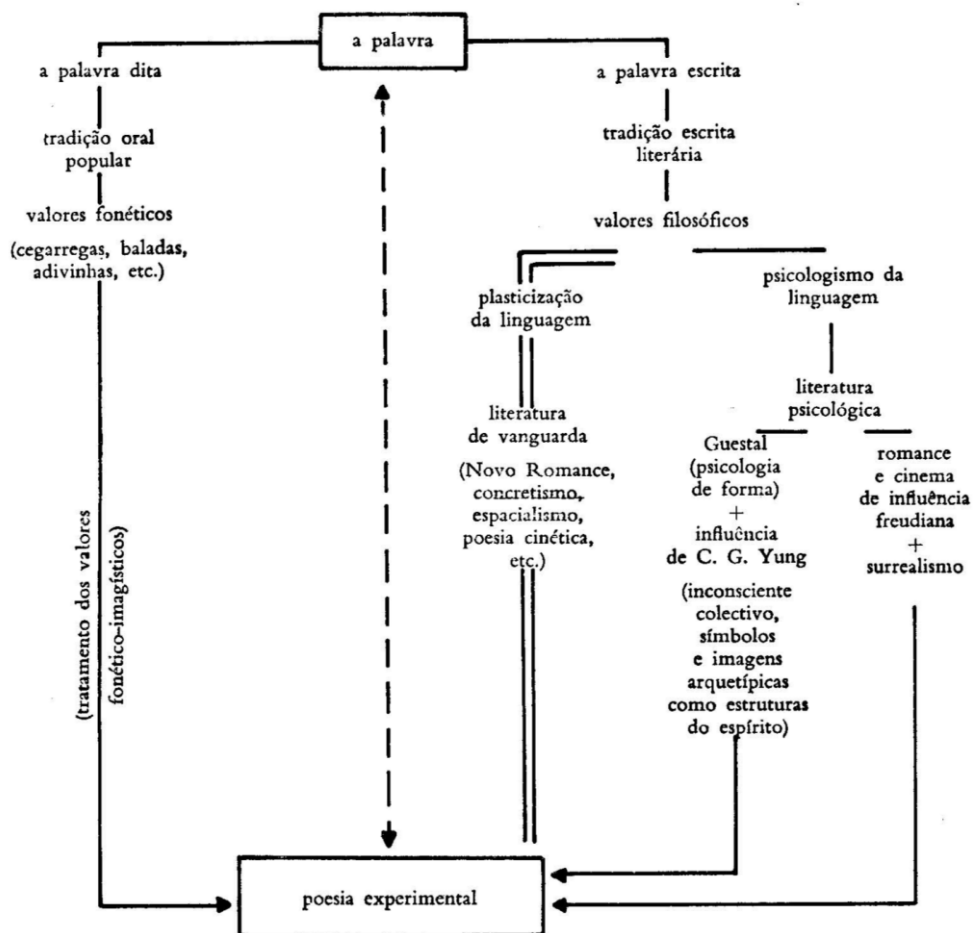
Los poetas experimentales de las últimas décadas, al igual que sus predecesores vanguardistas, han criticado y parodiado continuamente el aura romántica y suspirante que históricamente se asocia a la poesía. Rara vez, sin embargo, se han hecho cargo de la nueva aura que ellos mismos han comenzado a desarrollar a partir de una supuesta pureza en la manipulación seria y concienzuda de técnicas muy específicas y la aparente indiferencia respecto a una popularidad masiva de sus propuestas. Pareciera que el rótulo de “poesía experimental” fuera un sello de calidad incuestionable, lo que promueve la autoindulgencia e impide reflexionar sobre condiciones básicas para cualquier receptor que no sea otro poeta experimental (CUSSEN, 2012, p. 20)⁵¹

As definições propostas pelos poetas, como as dos críticos, podem vir acompanhadas de alguma afetação acadêmica ou de pretensões filosóficas. O caso de E.M. de Melo e Castro é emblemático desse fenômeno, não obstante sua importância para o estabelecimento do experimentalismo em Portugal. Em *A proposição 2.01*, a fim de fundamentar “cientificamente” a poesia experimental, o autor faz uma mistura incompreensível de *gestalt*, física, matemática e semiótica cujo resultado imediato é uma aparência de impostura.⁵²

⁵¹ “Os poetas experimentais das últimas décadas, como seus predecesores vanguardistas, têm criticado e parodiado continuamente a aura romântica e suspirante que historicamente se associa à poesia. Raras vezes, sem dúvida, se deram conta da nova aura que eles mesmos começaram a desenvolver a partir de uma suposta pureza na manipulação séria e consciente de técnicas muito específicas e da aparente indiferença com respeito a uma popularidade massiva de suas propostas. Parece que o rótulo de “poesia experimental” é um selo de qualidade inquestionável, o que promove a autoindulgência e impede de refletir sobre condições básicas para qualquer receptor que não seja outro poeta experimental.”

⁵² Na altura da publicação, António Ramos Rosa apontava esses problemas, ainda que suavizados com amistosa complacência, numa recensão publicada na prestigiada revista *Colóquio*: “[...] mostra-se Melo e Castro possuidor de vasta informação e de capacidade especulativa notável, mas que algumas vezes se nos afigura prejudicada por deficiências de exposição, falhas de estruturação e de assimilação de matéria filosófica que trata. O leitor não iniciado e que deseja informar-se perder-se-á algumas vezes, e o que possua sólidos conhecimentos filosóficos

No mais, Melo e Castro não segue seu próprio conselho de não procurar “uma definição de Poesia: antes os actos e objectos da Poesia que no-la revelem” (MELO E CASTRO, 1965, p. 29). E propõe, enfim, esta: “Poesia Experimental – Forma específica da actividade criadora do Homem com o objectivo de fazer experiências sobre esse fenómeno ou acto estudando o resultado dessas experiências (MELO E CASTRO, 1965, p.43-44). Troque-se “poesia experimental” por qualquer outro ramo de atividade artística e a frase continuará a funcionar, dada sua dilatada acepção. Igualmente de Melo e Castro, o esquema a seguir demonstra quão hermética pode ser a ideia de experimentalismo:



nem sempre poderá acompanhá-lo, creio eu, nas suas aleatórias relações e transposições de conceitos, algumas delas verdadeiras extrapolações” (ROSA, 1965, p. 66).

Passagens similares são abundantes, e variam entre o hermetismo e a abstração, não importando a vertente experimental seguida. Vejam-se, a propósito, as palavras sobre a experimentação poética de Branimir Donat, poeta visual croata, publicadas na revista *bit*:

L'expérimentation provoque la pluralité numérique de relations hypothétiques entre le connu et l'inconnu, entre l'espéré et l'inespéré; l'expérimentation provoque l'empirisme; elle nous rend possible l'étude des relations entre les micro- et les macro-structures, où se manifestent les changements des valeurs obtenues par les études empiriques sur les oeuvres d'art au sein de leur propre tradition. (DONAT, 1969, p. 82)⁵³

Se nada parece fazer o mínimo sentido é porque, na verdade, não faz. Os exemplos acima escancaram, por um lado a necessidade de estabelecimento entre os pares ou mesmo de receberem validade científica, algo que a poesia, por natureza, dispensa. Não seria demais atribuir esse comportamento a um estado de espírito reinante nos anos 1960 e depois, de apropriação sem critérios das ciências exatas pelas humanas, como demonstraram Jean Bricmont e Alan Sokal (2014) e não convém aqui esmiuçar.

Nada disso invalida as práticas experimentais consolidadas e as que estão, porventura, ainda em curso. Pelo contrário, essas aporias escancaram a necessidade de autoafirmação dos poetas, num dado momento histórico, diante da crítica avessa às novidades. Talvez a própria adoção do termo *experimental* – e a aparência de rigor a ele vinculada – indique uma oposição ao modo complacente com que crítica se acostumou a pensar nos poetas concretos.

As práticas experimentais evidenciam, além disso, uma tomada de posição, embora vaga, para conferir certa imagem de respeitabilidade diante do público e para superar o estigma de *marginalidade*. Tanto é assim que vários dos poetas ligados aos movimentos experimentais galgaram, em poucas décadas, lugares destacados no *mainstream*. É o caso de Haroldo de Campos, no Brasil; Charles Bernstein, nos Estados Unidos; Joan Brossa, na Catalunha; e, no que mais nos interessa, Ana Hatherly e seus parceiros na empreitada da *PO.EX*, em Portugal.

⁵³ “A experimentação provoca a pluralidade numérica das relações hipotéticas entre o conhecido e o desconhecido, entre o esperado e o inesperado; a experimentação provoca o empirismo; ela nos torna possível o estudo das relações entre as micro e as macroestruturas, onde se manifestam as mudanças de valores obtidas pelos estudos empíricos das obras de arte no seio de sua própria tradição. ”

1.2 A escrita como tecido

O hermetismo não se restringe ao campo teórico. Muitas vezes é um gesto deliberado e genuíno que torna inapropriadas as ferramentas críticas disponíveis, talhadas para a convenção. A poesia experimental exige que o receptor absorva o objeto a partir de uma *reinvenção da leitura*, de uma postura crítica que não procure interpretar o texto com base na norma, mas segundo outros parâmetros. Não se pode, por exemplo, ler do mesmo modo poemas que conservam semelhanças temáticas, mas não formais (e muito menos de procedimento), como os três poemas a seguir, constituídos da imagem da aranha e suas teias: “Brin cadeiras”, de Salette Tavares; “L’araignée”, de Francis Ponge; e “A aranha do meu destino”, de Fernando Pessoa.

O poema de Pessoa, incluído nas *Poesias Inéditas (1930-1935)*, tem por tema o destino inescapável do sujeito, enleado nas teias da existência, estagnado (“Apanhou-me o querer ir...”) e, ao mesmo tempo, embalado pela contingência:

A aranha do meu destino
 Faz teias de eu não pensar.
 Não soube o que eu era em menino,
 Sou adulto sem o achar.
 É que a teia, de espalhada
 Apanhou-me o querer ir...
 Sou uma vida baloiçada
 Na consciência de existir.
 A aranha da minha sorte
 Faz teia de muro a muro...
 Sou presa do meu suporte. (PESSOA, 1967, p.82)

Os onze versos, dispostos numa única estrofe, possuem o esquema de rimas regular (*abab cdcd efe*), com metro (redondilha menor) e ritmo (tempo binário) regulares. Os tempos verbais (presente do indicativo, pretérito perfeito e infinitivo) favorecem a ideia de que passado (“soube”, “apanhou-me”) e presente (“faz teia”, “faz teias”; “sou adulto”, “sou uma vida”, “sou presa”) se mantêm inalterados, de muro a muro, no *continuum* do destino (pensar, achar, ir, existir”). Os encadeamentos, do primeiro para o segundo verso e do nono para o décimo, possibilitam uma chave-de-leitura que abre a metáfora: “...meu destino/ faz teias...” e “...minha sorte/ faz teia...”. Do mesmo modo, o movimento dialético do poema, que bem poderia ser composto de dísticos, empresta à imagem um viés negativo e transporta o leitor para

o balanço da teia, nos primeiros oito versos, até enredá-lo, no último, que ironicamente se desprende dos anteriores para, por fim, alinhavá-los.

O mesmo motivo ressurgue, em Pessoa, no fragmento 167 do *Livro do Desassossego*: “Tudo que nos cerca se torna parte de nós, se nos infiltra na sensação da carne e da vida, e, da baba da grande Aranha, nos liga subtilmente ao que está perto, enleando-nos num leito leve de morte lenta, onde baloiçamos ao vento” (PESSOA, 2006, p. 182). Mantida a força alegórica das imagens, Pessoa/ Bernardo Soares revela a mesma capacidade para reproduzir na forma o que o motivo sugere: o baloiço, o enleio, o arremate no nó definitivo do verso final, através da cadeia aliterativa e assonante (“enleando-nos num leito leve de morte lenta, onde baloiçamos”). As vírgulas, por sua vez, funcionam quase como marcas para o *enjambement*. Porém, tanto no poema quanto no fragmento, o tema está configurado, sintática e semanticamente, para dar vazão a preocupações ontológicas e ao subjetivismo expressivo do poeta, como em “O Fausto Negro”, poema do inconcluso projeto faústico pessoano:

Tecedeiras a tecer:

Teçamos, teçamos
O pano da vida.
Teçamos, teçamos
Com louca lida.

[...]

Teçamos a rede
Da vida em tear
Que a morte tem sede
Da rede rasgar.
Teçamos, teçamos
P’ra cedo acabar.

[...]

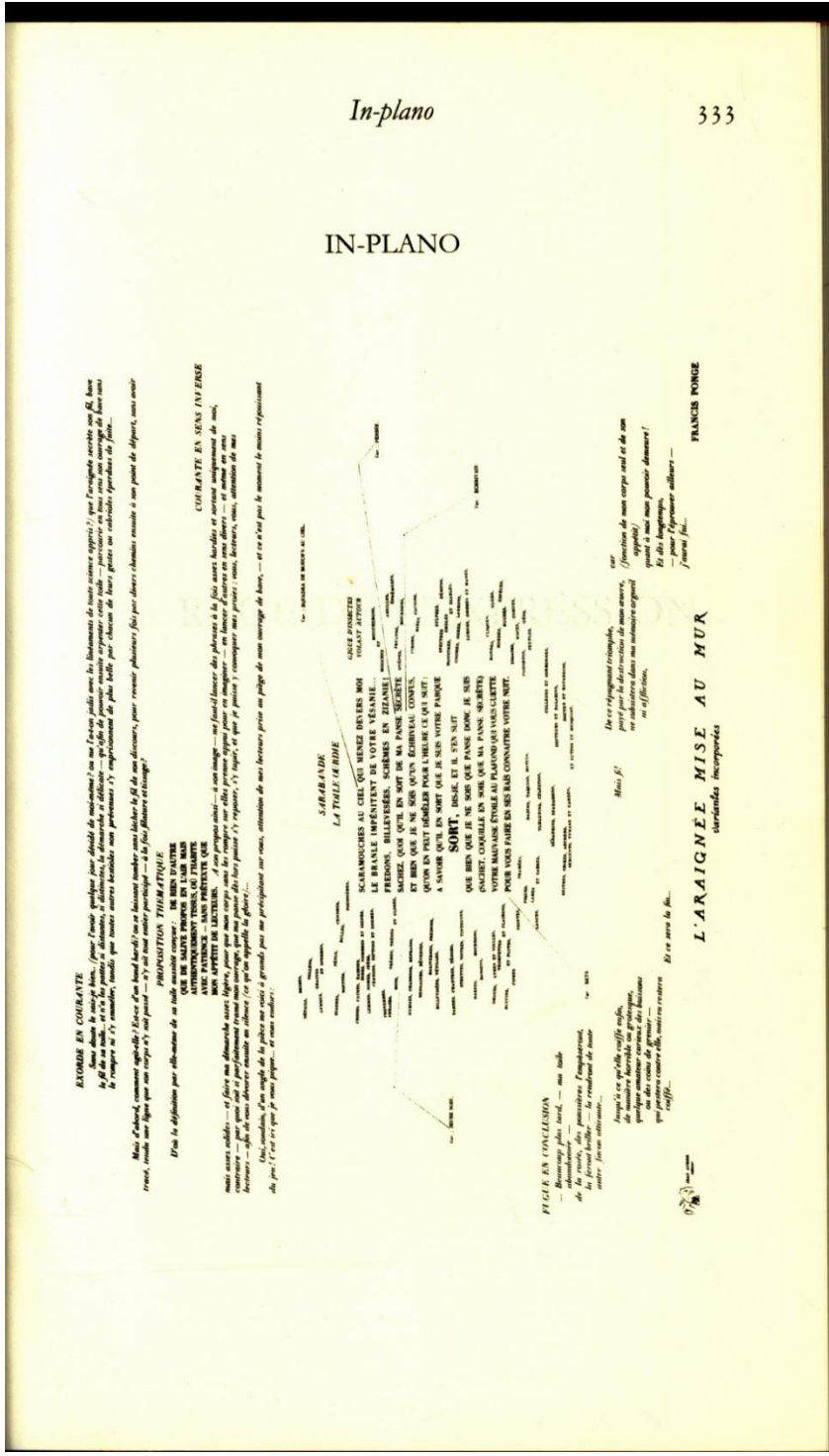
Bem sei que a obra é para a tristeza,
Mas há o que fazê-la que a faz beleza,
Bem sei que a morte é seu fio e a dor
Constante no fiar. Mas fia com amor.
E por isso cumpre-me a minha alegria
Minha mão (...) que fia e fia,
Fia de noite, fia de dia,
Fia, fia, fia, fia,
Fia de dia e de noite dia. (PESSOA, 1988, p. 159)

Pessoa-Penélope tece o poema em clara cooptação de Goethe, como veremos logo mais. Instaura, no eixo temático, uma tensão que evoca a rotura, seja pela repetição excessiva do verbo “fiar”, que confere ao texto à imagem da roca, e ao poema, no aspecto formal, a impressão de que está prestes a arrebentar.

Já em “L’araignée” a sintaxe se transforma, como bem observou Haroldo de Campos, numa “baba” que é, “a um só tempo o fio do pensamento poético e o fio que a aranha gera” (CAMPOS, 1997, p. 204). Se em Pessoa é metáfora do destino, em Ponge a aranha é metonímia simultânea do poeta e da poesia mesma, de “comment agit-elle”, de como faz presa aos leitores nas teias da linguagem através da informação semântica. O sentido da imagem não está, portanto, fora do texto, mas dentro dele. Explorando recursos tipográficos e dividido em cinco partes, como numa partitura musical, o poema enleia pelas transições bem demarcadas, mas nada abruptas. Isso se dá através das enumerações excessivas dos insetos, catalogados em listas que entrecortam o texto aparentemente linear, o qual, mais a fundo, revela-se labirinto bem arquitetado, como fica demonstrado no “In-Plano”, espécie de esboço traçado por Ponge, que inclui as variantes do texto:⁵⁴

⁵⁴ Veja-se a reprodução fac-similar do poema, da capa e das notas do autor em: PONGE, F. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1999, p. 307-333.

IN-PLANO



EXORDIE EN COURAYE
 Sans doute, le mot de bien, (pour l'usage) signifie pour désigner le mal (malin) ou le bien (bien) de son caractère de malin ou de bien. Mais, dans le langage de la poésie, il est utilisé de manière à suggérer un monde d'êtres et de choses, un monde d'êtres et de choses, un monde d'êtres et de choses...

LA TABLE D'IDIE
 SCAMBAGES AU CHEL' QUI MENZ DRYERS MOI
 LE BRALE IMPÉSENT DE VOTRE VESANE...
 FREDDON, BILLEVESSE, SCHARMS EN JEANNE!
 SACHEZ QUE QU'IL SE SORT DE VOTRE TÊTE
 QU'EN SE SORT DE VOTRE TÊTE, QU'EN SE SORT DE VOTRE TÊTE...
 QU'EN SE SORT DE VOTRE TÊTE, QU'EN SE SORT DE VOTRE TÊTE...
 A SAVOIR QU'IL EN SORT QU'IL SE SORT VOTRE PARQUE
SORT, DÉSIR, ET IL EN S'EST
 QUE BIEN QUE JE NE SORS QUE PANS DONC JE SERS
 COMBET, COMBET EN SORS QUE MA PANS, SERTS
 VOTRE MAISON ENBLE AU PLANDONOUVAGE
 POUR MES PAINS EN SES SORS CONQUÊTE VOTRE PAIN.

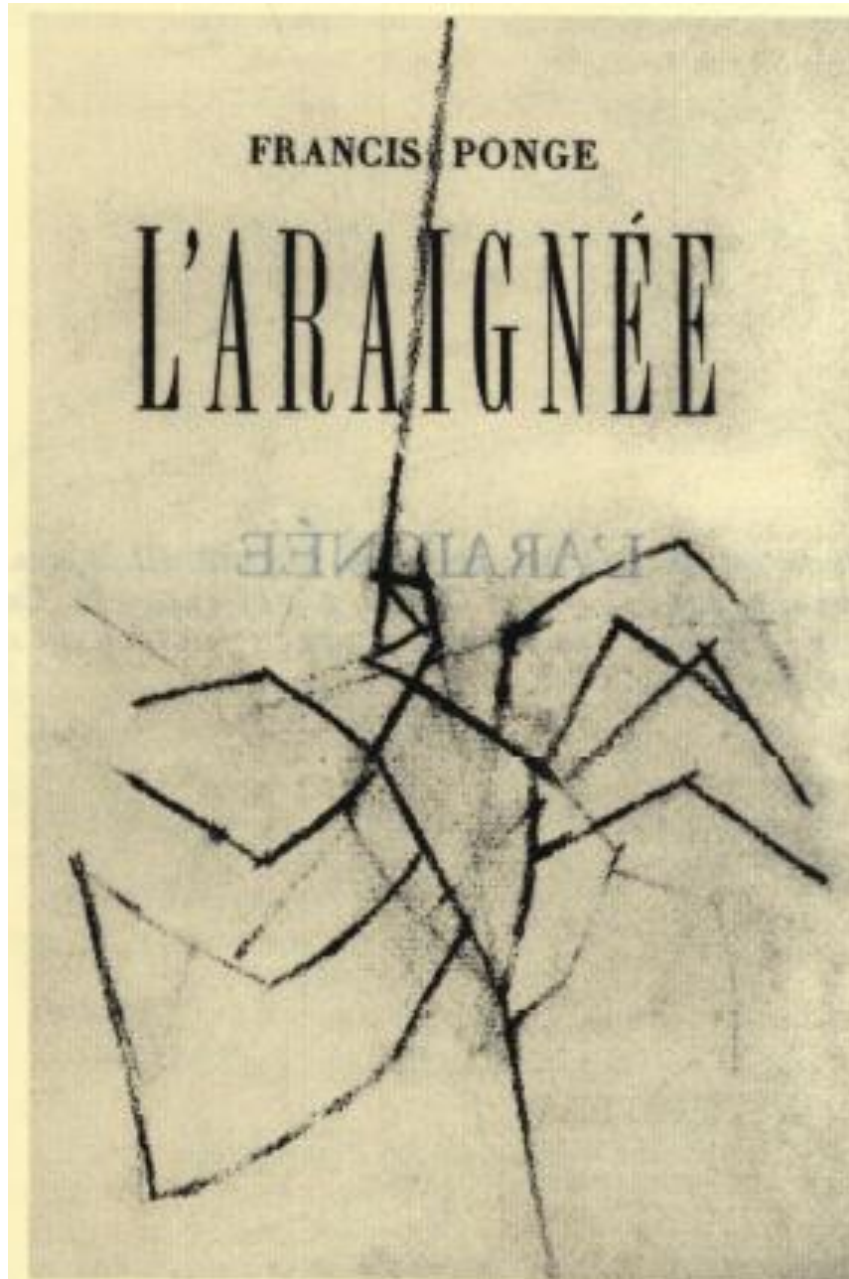
L'ARAIGNEE MISE AU MUR
 surdantes incorporées
 FRANCIS PONGE

FIGE EN CONCLUSION
 — Beaucoup plus tard, — une table
 de la réalité, des possibilités d'empêchement
 du processus, — le résultat de tout
 cela, je pense à l'infini.

Mais, si
 la ce l'épigramme triomphale,
 pour la destruction de mon œuvre,
 j'espère que mon œuvre est morte
 et effacée.

Et ce sera la fin.

Retomado tematicamente de Pessoa, visualmente o poema de Salette Tavares se assemelha bastante ao desenho de André Beaudin que ilustra a capa da primeira edição de “L’Araignée”, de 1952.



Em Tavares a aranha não é nem metáfora, como em Pessoa, nem metonímia, como em Ponge. Não é possível re-semantizá-la. A aranha bicho é tão-somente a aranha signo, hermético como a teia. Nesse sentido, é a própria autora quem confere ao poema e à poesia experimental

em geral uma explicação que se pretende “a contento” no que diz respeito às diferenças fundamentais entre a prática experimental e a poesia expressiva tradicional:

Como se faz poesia hoje? Lidando sobre sentidos, significados, imagens literárias, etc., todo o intrincado semântico da poesia tradicionalista? Evidentemente que não. As mais sérias e únicas grandes inovações na poesia moderna consistiram na transcendência da palavra semântica pela adoção de uma palavra ou de uma rede expressiva que transcende os valores semânticos colocando a tônica da autêntica comunicação não ao nível semântico mas ao nível da pura comunicação estética desenvolvendo-se ou em valores plásticos ou em valores sonoros, valores responsáveis em todo o tempo da verdadeira comunicação literária no plano estético. Claro que esta posição das novas poéticas da poesia e das novas literaturas não invalidam aquelas poéticas que se estruturaram sobre o significado semântico, só que, por muitos e variados motivos não são estas as que podem representar a actualidade da poesia e outros géneros literários em nosso momento. (TAVARES, 1969, p. 198)

Assim, este caligrama, publicado no âmbito da série “Brin cadeiras”, no *1º Caderno Antológico de Poesia Experimental*,⁵⁵ aglutina os aspectos decisivos da poesia concreta-experimental, a saber, o conjunto *verbocovisual* da linguagem condensado em informação estética, como se vê abaixo (TAVARES, 1964, p. 73):

⁵⁵ Em carta a Ana Hatherly, datada de 9 de Janeiro de 1975, Salette Tavares lamenta a qualidade da impressão do poema nesse caderno: “A ARANHA era um Carnaval complexo, a Ana sabe-o pela tradução que fez para as edições americanas, na raiz está o desenho com caneta fina, o meu gosto de escrever, por um grafismo com que brincava no treino de escrever muito e ainda com braço e mão... Pela escrita em letras finíssimas saiu a aranha que em letraset perdeu muito. Mas o desastre maior foi darem-me as dimensões das páginas erradas, foi a qualidade péssima do papel. Mal impresso e deslocado resultou o que se viu. O original era outra coisa. Quando o entreguei ao Herberto Hélder e Ramos Rosa eles ficaram contentes. Mas eu nunca mais vi esse original. Sumiu-se.” (TAVARES, 1995, p. 17)



Evocamos o motivo da aranha, usado à exaustão na poesia moderna, de Rimbaud a João Cabral,⁵⁶ para demonstrar os modos pelos quais a poesia se tece e como essa tessitura representa, na prática, uma escolha teórica, uma concepção do que a poesia é ou pode ser. Cada um dos poemas citados é – todo poema é –, de fato, “presa do seu suporte”. Se o poema de Pessoa aspira ainda a uma transcendência do sujeito, diante da qual Ponge hesita e Salette Tavares a recusa totalmente. Se os poemas de Pessoa e Ponge mantêm o vínculo com a escrita normativa, o de Salette Tavares a implode. Se os dois primeiros podem, ainda, ser chamados de texto num sentido tradicional, o último só é texto na medida em que conserva os signos linguísticos conhecidos, mas sua constituição é menos discursiva que icônica, imagética e

⁵⁶ Refiro-me, especificamente, aos poemas “Depois do Dilúvio”, de Rimbaud, e “Formas do nu”, de João Cabral de Melo Neto. Ambos mereceriam, por certo, análise mais detida, mas impossível no escopo deste trabalho. Basta dizer que, ao operarem em clave preferencialmente semântica, eles se irmanam, estilisticamente, ao poema de Ponge: “A *aranha* passa a vida/ tecendo cortinados/ com o fio que fia/ de seu cuspe privado.// Jamais para velar-se:/ e por isso são ralos./ Para enredar os outros/ é que usa os enredados.// Ela sabe evitar/ que a enrede seu trabalho,/ mesmo se, dela mesma,/ o trama, autobiográfico.// E em muito menos tempo/ que tomou em tramá-lo,/ o véu que não a velou/ aí deixa, abandonado”(MELO NETO, 1997, p. 315); e “Assim que a ideia do Dilúvio sossegou,/ Uma lebre se deteve entre trevos e campânulas cambiantes e fez sua prece ao arco-íris através da teia da aranha” (RIMBAUD, 2014, p. 11).

ideogrâmica, pelo que seria absolutamente infrutífero procurar o seu significado. E talvez aí esteja uma definição provisória da poesia experimental: transformação deliberada e extrema da linguagem normativa, nos níveis fônico, sintático e semântico, até o esfacelamento das possibilidades de leitura, afinal, “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES, 2006, p. 75).⁵⁷

Em Ana Hatherly, a imagem da aranha aparece como configuração de um projeto poético e, ademais, pela evolução de seus usos, percebe-se o movimento pendular entre o registro mais normativo, de viés lírico, e o mais radical, de cariz gráfico. Em *Eros Frenético*, a aranha surge primeiro com feitiço maquínico: “[...] em igualmente provisórias patas que singularmente/ davam origem a uma excrescência vertical e/ rendilhada uma espécie de cauda aberta rígida [...]”. Depois, em “Noite Canto-te Noite”, poema da mesma série, como metáfora da noite, em versos que se repetem em “Canto-te”, último da série: “[...] Noite/ Oh aranha enorme tecendo tua teia de pó/ Oh noite que desintegras tudo e tudo constróis” (UCI, p. 137; 141). E, em *A Neo-Penélope*, retomando a mitológica figura da mulher de Ulisses:

Não tece a tela
 Não fia o fio
 Não espera
 Por nenhum Ulisses

Às portas do sangue
 O herói adormecido
 Agora está deitado
 Ao Polifemo abraçado
 Seu próprio satélite forçado

Há um intervalo nímio
 Nas coisas
 Que entre si independem (ANP, p. 15)

⁵⁷ Isso permite que vejamos outras manifestações literárias, anteriores ao movimento experimental do século XX, como igualmente experimentais: *As Iluminações*, de Rimbaud, por exemplo, ou os *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, bem como outras mais recentes que, mesmo não assumindo o caráter experimental, o são. Cito dois exemplos portugueses que mereceriam estudos à parte: *Bach* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2014), de Pedro Eiras, e *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens* (Lisboa: Caminho, 2013), de Gonçalo M. Tavares.

Penélope é também citada explicitamente em outro texto, “O Tacto”, exercício ecfrásico sobre a quinta das tapeçarias de *La dame à la licorne*.⁵⁸

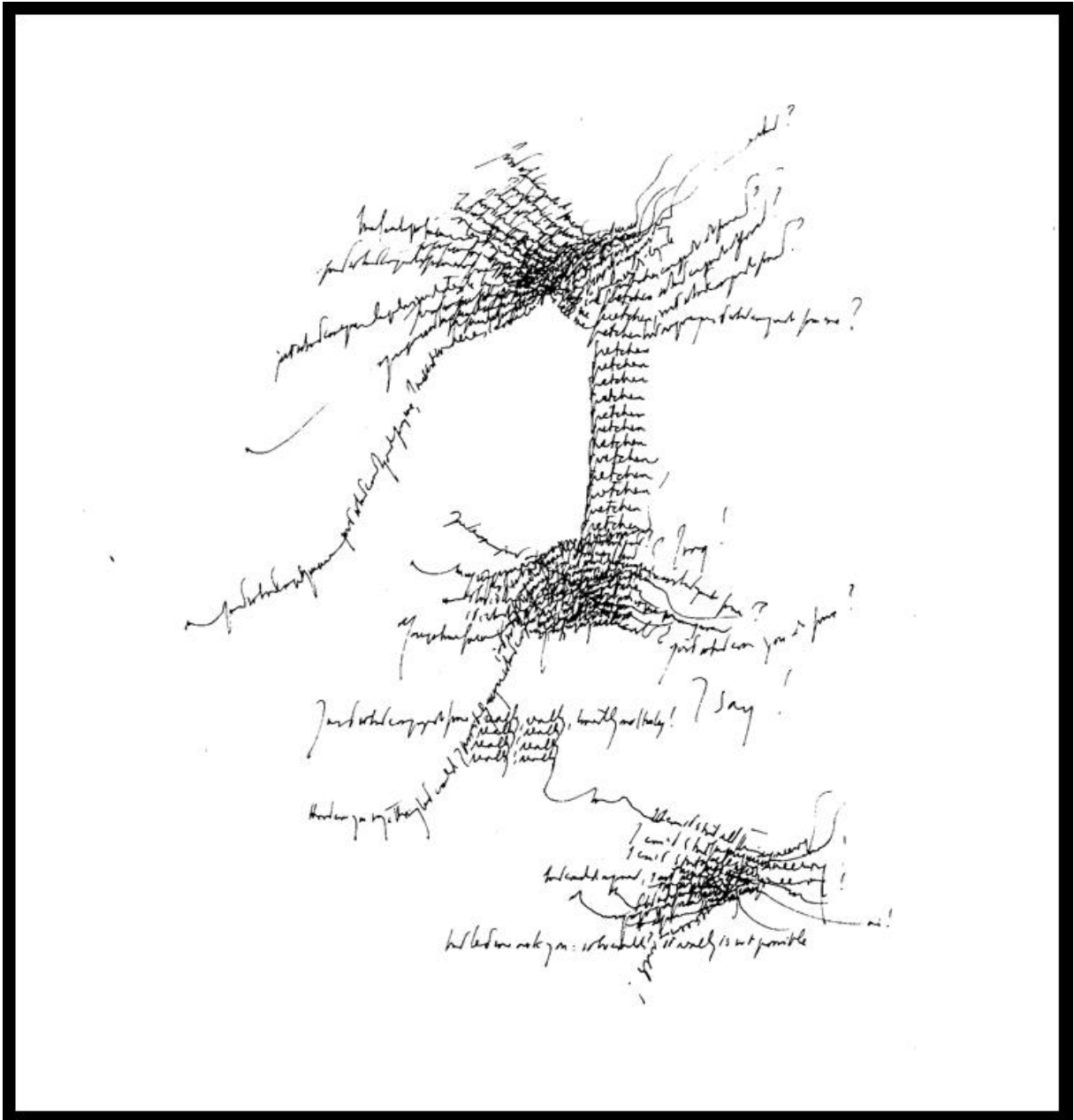
Penélope tece com fios tirados da memória. Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar as imagens com a pele. No fundo simétrico e constante tecer a irregularidade das imagens. Quando depois de tecida se considera a imagem contra a pele do corpo sente-se a irregularidade a incerteza a descontinuidade do processo o movimento regular mas as diferenças do ritmo. (HATHERLY, 1979, p. 48)

Leia-se a alusão a Penélope como alegoria da poética experimental em Hatherly, gesto contínuo de desarticulação e rearticulação da linguagem, exemplificada em máximo grau nos seus grafismos. Em *A reinvenção da leitura*, há dois desses textos-visuais que fazem óbvia referência aos pressupostos teóricos de Barthes do texto como teia: “Margarida ao tear” e “Le plaisir du texte” (RL, p. 42; 48). O primeiro é uma glosa extraída do *Fausto – Primeira Parte*, de Goethe⁵⁹ – e também do Fausto pessoano. A caligrafia e o título remetem o leitor ao texto do poema “Gretchen (am Spinnrade allein)” - comumente traduzido em português por “Margarida a fiar” ou “Margarida fiando”-, que abre o capítulo “Gretchens Stube” (“Quarto de Gretchen”).⁶⁰

⁵⁸ Sobre esse texto, veja-se: SANTOS, Gilda. Da textura do enigma: alguma linhas a des(a)fiar “O tacto” de Ana Hatherly In: SANTOS, G.; COSTA, H. (org.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 130-147.

⁵⁹ Sobre a recepção crítica de Goethe na obra de Ana Hatherly, consultar: GASTÃO, Ana Marques. “Anacromática – a operação das cores” In: *Colóquio/Letras*, n. 193, Lisboa, Setembro/Dezembro 2016, p. 61-70.

⁶⁰ O poema de Goethe ensejou pelo menos quatro composições musicais importantes do gênero *Lied*, popular durante o romantismo alemão: “Gretchen am Spinnrade”, de Franz Schubert; “Gretchen”, de Louis Spohr (1809); “Meine Ruh ist hin”, de Carl Loewe (1822); e “Meine Ruh ist hin”, de Richard Wagner. O poema também suscitou uma notável ilustração de Eugène Declacroix, reproduzida na edição bilíngue publicada pela Editora 34 (GOETHE, 2004, p.370). Sendo o *Lied* um tipo de composição que alia a poesia à música, além de ter inspirado artistas plásticos, é possível que a escolha do tema tenha se devido à formação artística plural de Ana Hatherly. Esse imbricamento da literatura com outras artes, principalmente com a música e a pintura, é constante na sua obra e é um traço característico da poesia experimental como um todo. Note-se, por exemplo, como isto ocorre em *O Mestre*, romance cuja narrativa remonta a Tolstói e Beethoven: textos clássicos são listados para, alegoricamente, dar sentido ao desencantamento hesitante que a Discípula sente pelo Mestre.



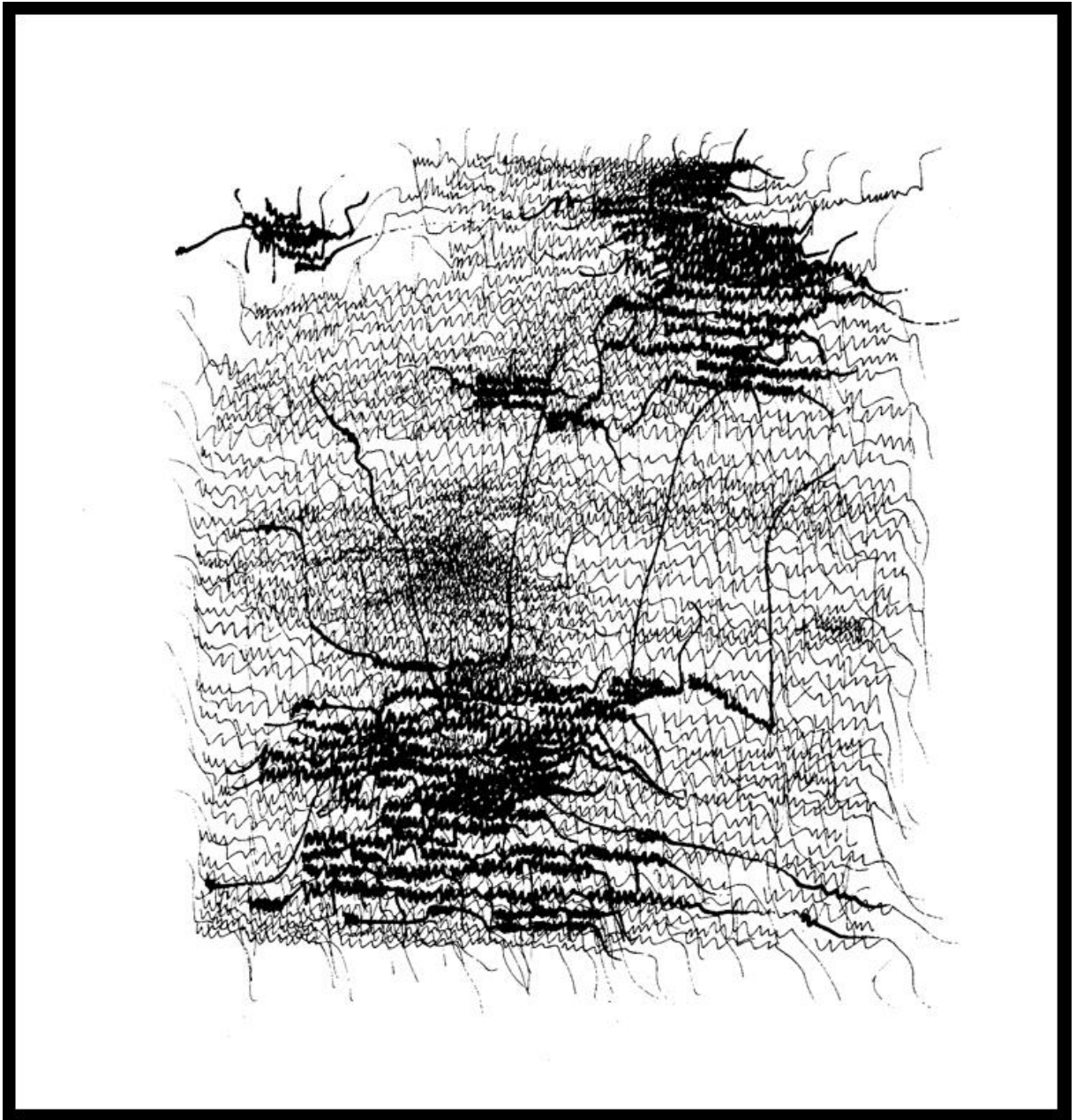
Nessa releitura, o nome de Gretchen recebe destaque, várias vezes repetido na coluna ao centro. É, na verdade, a única palavra que se pode ler com clareza. A imagem indica, visualmente, o caos e a melancolia que se instauram na personagem a partir desta cena da tragédia, com seu nome cercado por redemoinhos de palavras elididas. Esse aspecto gráfico materializa os versos da terceira estrofe do poema de Goethe: “Meu pobre senso/ Se desatina,/ A mísera alma/ Se me alucina.” (GOETHE, 2004, p. 373). Trata-se de uma tradução icônica, nos moldes do que sugere Haroldo de Campos: uma criação paralela à original, na qual não se traduz o significado, mas o signo (CAMPOS, 1997, p. 51-52).

Contudo, no procedimento de Hatherly, mais do que naquele encontrado em Tavares, ocorre a destruição sistemática do texto, mesmo do signo, porque até de palavras prescinde. Na prática, realiza-se o que é dito sobre as tecedeiras em “O Tacto”: sua atividade é a “a simplificação máxima a abstração máxima” (HATHERLY, 1979, p. 51). O que resta de Goethe – e de Pessoa – é um vestígio, a escrita como um silêncio profundo que conserva a mensagem do texto recriado porque o transforma de uma série linear numa constelação ou, para dizê-lo com Max Bense, o texto outrora unidimensional, quando recodificado, torna-se supersigno e supertexto (BENSE, 1971, p. 178), apesar da ilegibilidade evidente.

Em “Le plaisir du texte” o procedimento de elisão é ainda mais extremo. Nesse grafismo, resta uma imagem da aranha, seu corpo e suas patas, como que em movimento sob um texto imaginário e residual, situado entre a poesia e a pintura, a exigir do receptor uma atitude participativa que Hatherly nomeia como “meta-leitura”, “leitura criadora” ou “anagramática”, que consiste em “*ler o texto sob o texto*” (ARL, p. 11). Não é o que está escrito que importa, mas a escrita em si mesma:

Eu não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar *a escrita*. Se quisesse mostrar a palavra, faria um texto linguístico. Quero mostrar o grafismo da escrita ocidental, posta em confronto com a escrita oriental. Para mostrar as suas modulações tive de a tornar ilegível. A escrita ocidental parte de elementos geométricos – eu pretendi desmontar os elementos da nossa escrita e assim colocar um conjunto de ícones ao meu dispor. O que faço com eles no plano da criatividade, é torna-los *ferramentas*. Por isso, os meus trabalhos visuais sobre a escrita não são obras *para ler*, são obras *para ver*. Não é a palavra que está em questão, é a escrita: e essa é uma área conceptual muito mais vasta. (IO, p. 142)

A poesia experimental de Hatherly é uma articulação intersemiótica da linguagem, uma compreensão do texto como *teia regulada por experimentos conscientes*, sejam eles visuais, sonoros, verbais ou de qualquer outra natureza. Essas dimensões estão, via de regra, entrelaçadas numa rede de procedimentos técnicos pensados de antemão, com certo controle e previsão dos resultados. A relação da poesia experimental com a tradição não é de alheamento, como nas primeiras vanguardas do século XX, mas de apropriação, crítica, releitura e deglutição. É essa concepção estética que possibilita a transformação da palavra “aranha” já não em símbolo ou signo, senão em puro índice.



Deriva daí outra definição do programa experimental: a fragmentação sistemática do texto poético para demonstrar sua resistência e autonomia. Seu sentido não é, portanto, o transbordamento sentimental de uma expressão subjetiva. A poesia experimental está, pelo contrário, ligada à esteticidade da linguagem, sobre a qual realiza experiências sistemáticas, conforme Abraham Moles:

Experiencia significa ensayo, más precisamente ensayos y errores, titubeos sistemáticos, y es en esta *sistemática* donde se sitúa la obra del poeta. Allí el fracaso no es algo vergonzante, es confesable y confesado: en una ciencia nueva los fracasos nos enseñan tanto como los éxitos. El poeta experimentará

con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva; en lugar de buscar un cenáculo, define un público. (MOLES, 1979, p. 53)⁶¹

Se o significado exato do que seja *poesia experimental*, em termos teóricos, permanece obscuro, entretanto, é preciso, além de reconhecer a precariedade do conceito, observar a advertência de Ana Hatherly quanto à compulsão contemporânea – algo burguesa – por significação: “a necessidade de haver significados estabelecidos, fixos, tornou-se o equivalente da necessidade de afirmação pessoal – dum autor, dum grupo, duma sociedade e da sua ideologia dominante” (*OEC*, p. 12). Ironicamente, essa afirmação evoca outros problemas, haja vista a própria teorização compulsiva do experimentalismo, que não lhe permite tão-somente ser aceito pelo ambiente externo hostil e circular entre os iniciados, mas, principalmente, garante-lhe a criação de um público peculiar e a inserção no mercado editorial, discussão que terá lugar nos próximos capítulos.

Mas a anotação de Hatherly sobre o sentido também indica que, na experimentação poética, a revelação do enigma surge a partir do próprio objeto literário e introduz o problema da leitura desse tipo específico linguagem.. Em Benjamin, esse problema é dado pela oposição alegórica entre quem sobrevoa e quem caminha por uma estrada no campo. A crítica, para ele, é uma questão topográfica:

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o avião é apenas uma extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. Do mesmo modo, só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. A arte chinesa de copiar livros era garantia, incomparável,

⁶¹ “Experiência significa ensaio, mais precisamente ensaios, erros, titubeios sistemáticos, e é nesta *sistemática* onde se situa a obra do poeta. Aí o fracasso não envergonha, é confessável e confessado: em uma ciência nova os fracassos nos ensinam tanto como os êxitos. O poeta experimentará com a linguagem: experimentará com a voz, com os sons, com a norma e com o individual, provará sua mensagem sobre os receptores. No lugar de se fechar na torre de marfim do gênio, propõe uma experiência coletiva; no lugar de buscar um cenáculo, define um público”.

de uma cultura literária, e a cópia, uma chave dos enigmas da China. (BENJAMIN, 2013, p. 14)

A familiaridade que esse trecho possui com a obra de Ana Hatherly é nítida: a referência ao exercício cartográfico – um papa imaginativo –, a referência ao exercício manual da escrita, os enigmas Chineses e, sobretudo, o papel da crítica literária como decodificadora de sentidos. O sentido, revelação do enigma, surge, para Benjamin, a partir do próprio objeto literário, e não de um ponto de vista exterior e subjetivo. O crítico é um copista à moda antiga, põe em circulação o texto do qual se ocupa. É aquele que sutilmente, aqui e ali, imprime seu gesto, sua caligrafia, sem, contudo, obstruir a leitura. Não é, todavia, um leitor ordinário. O crítico é um topógrafo, não um arconte. Oferece a chave-de-leitura, não a detém. O crítico é aquele que se coloca *contra a interpretação* e a favor da experiência de vida e de leitura.⁶² Somente a imanência do texto, enfim, sua materialidade, pode levar a alguma transcendência, superação do sentido imediato e elevação da linguagem ordinária.

A leitura – qualquer uma, incluindo a de poesia experimental – se desenvolve como um exercício mais alegórico que hermenêutico; no fim das contas, como uma descoberta da imanência da escrita. Para utilizar um aforismo de Ana Hatherly nas *Tisanas*, “tudo o que é profundo se revela à superfície” (*TIS*, p. 43). Em um exemplo: como ler um poema deliberadamente “ilegível” de *Mapas da imaginação e da memória?* (*MIM*, p. 62):

⁶² Isso significava, para Benjamin, a necessidade de redefinir o exercício da crítica em termos de estilo e linguagem, do que uma carta a Scholem, datada de 20 de Janeiro de 1930, dá testemunho: The goal I had set for myself has not yet been totally realized, but I am finally getting close. The goal is that I be considered the foremost critic of German literature. The problem is that literary criticism is no longer considered a serious genre in Germany and has not been for more than fifty years. If you want to carve out a reputation in the area of criticism, this ultimately means that you must recreate criticism as a genre. Others have made serious progress in doing this, but especially I. This is the situation” (BENJAMIN, 1994, p. 359). [“A meta que estipulei para mim mesmo ainda não foi totalmente alcançada, mas estou finalmente chegando perto. A meta é que eu seja considerado o principal crítico de literatura alemã. O problema é que a crítica literária não é mais considerada um gênero sério na Alemanha e não tem sido por mais de cinquenta anos. Se você quiser forjar uma reputação na área da crítica, isto significa, em última análise, que você deve recriar a crítica enquanto gênero. Outros fizeram grande progresso nisso, mas eu especialmente. Essa é a situação.]

[Handwritten text, likely a letter or document, written in cursive script. The text is dense and fills the upper portion of the page.]

[A large, dense block of handwritten text, possibly a signature or a very dense paragraph, occupying the lower portion of the page.]

Certamente, nenhuma concepção aceita pela crítica literária tradicional será útil nesse caso – nem mesmo a crítica mais recente, para quem um poema deve ser *verbalmente inventivo*.⁶³ Hatherly prescreve um caminho imaginativo ao invés de um explicativo:

A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa. Mas as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação (*MIM*, p. 10)

Voltando, com isso, ao abandono da hermenêutica alvitado pela poesia experimental como um todo e por parte da obra de Ana Hatherly, vale a pena lembrar que *Against Interpretation* é o título de um ensaio de Susan Sontag, publicado na prestigiosa *Evergreen Review*,⁶⁴ em 1964, e incluído numa coletânea homônima, em 1966.⁶⁵ Não obstante, suas proposições continuam a contrafazer uma noção estanque de texto e de leitura como *mímesis*, expressão emotiva de conteúdos e atribuição de significados. Em resumo, Sontag afirma que “o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante” e que “Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de ‘significados’ (SONTAG, 1987, p. 16). Em seguida, acusa a interpretação de ser tentativa de domesticação do objeto estético que seria evitada a partir de uma mudança de enfoque crítico do *conteúdo* para a *forma*, para o que a obra de arte é e não para o que ela diz; o que se resolve num axioma críptico: “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23).⁶⁶

⁶³ A definição inicial de poesia proposta por um autor como Terry Eagleton demonstra a insuficiência das ferramentas acionadas pela crítica: “A poem is a fictional, verbally inventive moral statement in which it is the author, rather than the printer word processor, who decides where the lines should end” (EAGLETON, 2008, p. 25). Mesmo que essa definição reducionista, para não dizer simplória, seja relativizada e desmontada nas páginas seguintes do livro *How to Read a Poem*, há um atributo que permanece para Eagleton como a substância da poesia: o verbal. Seria, desse modo, impossível ler boa parte da poesia praticada na segunda metade do século XX, da poesia concreta aos seus desdobramentos posteriores.

⁶⁴ A revista, fundada em 1957, reunia autores importante e contava, na altura, com contribuições de Samuel Beckett, Albert Camus, Frank O’Hara, Robbe-Grillet, Eugène Ionesco, Ferlinghetti, Emil Cioran, Allen Ginsberg, Octavio Paz, Juan Rulfo, Boris Pasternak, H. M. Enzensberger, dentre outros. Teve suas atividades encerradas em 1973 e retomadas em 2016.

⁶⁵ Cercado de polêmicas – e talvez escrito para provocá-las –, o texto foi, ironicamente, alvo de interpretações infinitas como, aliás, costuma acontecer com os documentos da cultura capazes de sintetizar, ao menos potencialmente, a época em que foram gerados. Nesse sentido, o ensaio engendrou o tipo de leitura a que se opunha, a saber, aquele autoinvestido de poder arcôntico sobre o texto alheio através de mecanismos meramente explicativos. (Ver: SONTAG, S. *Against Interpretation and Other Essays: New York: FSG, 1966*. No Brasil: SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987).

⁶⁶ Em uma das críticas ao ensaio surgidas nos anos subsequentes, Fredric Jameson acusa Sontag de mascarar os mecanismos de leitura e interpretação dos quais ela mesma se utiliza: “[...] Sontag’s book is itself not exempt from the conceptual embarrassment of this position, which begins by denying the rights of *all* interpretation, of *all*

Outros teóricos dizem quase o mesmo, como Alain Badiou, para quem “um poema é uma rede material de operações, um poema é o que jamais deve ser interpretado” (BADIOU, 2002, p. 59). Ou seja: o poema é uma materialidade cujo sentido não pode ser inferido senão por aquilo que o poema é, pela sua imanência. Antes dele Novalis já pressupunha que atitude crítica e criativa implica uma sensibilidade radical da leitura, numa *sensibilidade ligada ao entendimento*, um modo de pensar e fazer poesia que só é transcendente conquanto se corporifique:

A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral. O poeta transcendental é o homem transcendental em geral. ”

Da elaboração da poesia transcendental pode-se esperar uma trópica – que compreende as leis da construção simbólica do mundo transcendental. (NOVALIS, 2001, P. 124).

Tudo o que o poema *quer dizer* está dado, como impronta, em seu próprio corpo. Os códigos – verbais ou não – de que a poesia se serve, ou os que inventa, são a mensagem transmitida.⁶⁷ Como vimos, é num texto anterior ao engajamento de Ana Hatherly no experimentalismo que encontramos o caminho para a relação entre linguagem e transcendência operada na sua poesia. “Criar”, diz ela, “será sempre uma forma de aspiração ao transcendente pela forma” (NI, p. 104). De acordo com essa perspectiva, a transcendência da poesia experimental de Ana Hatherly se aproxima daquela que Luiz Costa Lima verifica em Mallarmé: “a linguagem se erige em nova divindade [...]. Eis a arte convertida em transcendência; e, como não é transcendência para, transcendência transitiva, mais auto-reflexiva, pois seu *telos* está em

content, only to end up defending a particular type of (modernistic) art that cannot be interpreted, that seems to have no determinate sense in older sense” (JAMESON, 2008, p. 7). É verdade que as imprecisões de Sontag esbarram na ausência de alternativas apresentadas ao problema, mas a opção oferecida por Jameson, a de submeter os textos literários a uma “prioridade da interpretação política”, acaba por reduzi-los a um papel secundário, acessório, uma vez que para ele, a política é o “horizonte político de toda leitura, de toda interpretação” (JAMESON, 1992, p. 15). Ademais, esse posicionamento enfraquece quando não cumpre sua principal promessa: “[...] o ideal de uma análise imanente do texto, de um dismantelamento ou desconstrução de suas partes e de uma descrição de seu funcionamento e mau funcionamento, implica menos uma total anulação de toda atividade interpretativa do que a exigência de elaboração de um modelo hermenêutico novo, mais adequado, imanente ou anti-transcendente” (JAMESON, 1992, p. 20). O que ele preconiza em tese fica a dever na prática, nas análises literárias que se dispõe a tentar. A deficiência de Jameson estaria, portanto, em se situar, via de regra, “a três metros do solo” – expressão que aprendi de Márcio Scheel e que serve para designar o que se tem feito hoje no círculo da crítica literária: o crítico sobrevoa o objeto, sem sequer tocá-lo, e despeja sobre ele a teoria mais conveniente, soterrando o que havia de mais importante para seu trabalho: o texto.

⁶⁷ No caso do experimentalismo da segunda metade do século XX, a transcendência repousa na possibilidade de superação dos limites discursivos, Como veremos mais adiante, há grande influência do Romantismo nos processos experimentais e, em Ana Hatherly, isso se manifesta também por meio da escrita fragmentária, a exemplo de *463 tisanas*.

si mesma, o qual entretanto, não satisfaz seu produtor, é transcendência vazia” (LIMA, 2003, p. 174).

Na poesia experimental a noção de transcendência se desloca do conteúdo para a forma, do significado para o significant, da interpretação para a materialidade da língua/gem. A forma é, ao mesmo tempo, concretude e desbordamento da poesia. Logo, no experimentalismo, opera o oxímoro da transcendência imanente.⁶⁸ Esse é – para retomar a máxima de Susan Sontag – o

⁶⁸ É necessário desfazer de antemão qualquer confusão entre a noção de transcendência aplicada aqui e aquela que Lukács enxerga nas vanguardas. É em Kafka que ele percebe uma concepção de mundo típica das vanguardas: uma sensação de impotência diante das circunstâncias, como de “uma mosca caída na armadilha” (LUKÁCS, 1964, p. 35). É Kafka, segundo o filósofo húngaro, que simboliza essa cosmovisão, sintetizada na experiência fundamental da angústia. O abismo, o pânico e a dissolução perfazem o elenco dos dispositivos ativados pelo recurso da alegoria, na arte de vanguarda, expressando sua concepção de mundo, contrária à imanência essencial, ontológica. Para Lukács, isso é algo a se lamentar como sintoma de um contexto histórico e duma situação espiritual colapsada. A alegorização própria das vanguardas implica, diz ainda, na “recusa de toda a imanência possível, de todo o esforço para dar sentido ao mundo terreno, para atribuir uma significação interna ao próprio mundo, tanto na vida do homem quanto na sua realidade efectiva” (LUKÁCS, 1964, p. 43). Tal procedimento – do qual Kafka é, para ele, modelo ideal – resulta numa transcendência que aponta para o Nada absoluto, afastado da realidade. Segundo ele, pela alegoria se funda, na literatura de vanguarda, a dissociação essencial entre transcendência e imanência: “Enquanto categoria estética – ela própria muito problemática –, a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções de mundo, cuja característica é justamente a dissociação do mundo fundamentando-o numa transcendência essencial, cavando o abismo entre o homem e o real. Se a alegorização, enquanto orientação do estilo, é esteticamente tão problemática, é porque implica no artista, uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno, a significação imanente do ser e à acção do homem, que dizer, aquilo que sempre constituiu e constitui ainda a própria base de toda *práxis* artística, de maneira espontânea, muitas vezes inconsciente, e até ligada à ideia de transcendência religiosa, por consequência afectada duma falsa consciência estética” (LUKÁCS, 1964, p. 42). O primeiro problema das teses de Lukács se encontra menos na concepção de mundo intuída em certos escritores – Kafka, Joyce, Beckett, etc. – do que na classificação desses escritores sob o rótulo da vanguarda. Como aponta Hans Magnus Enzensberger, Lukács carrega um resíduo de má consciência reacionária e é culpado do dogmatismo crítico que prejudica toda a análise. Mal compreendendo o que se propõe a analisar, confunde o que entende por vanguarda com decadência estética. Problema ainda maior é a falta de originalidade dessas ideias, deveroras de *A desumanização da Arte* (1925), de Ortega y Gasset. Ao partilhar com o filósofo espanhol de certa repulsa às vanguardas, Lukács parece não ter se libertado do problema metodológico que ele mesmo menciona tardiamente em relação a *A Teoria do Romance*, livro da juventude, no qual sua própria concepção de mundo condensa uma “ética de ‘esquerda’ e uma epistemologia de ‘direita’” (LUKÁCS, 2000, p. 17). Ao contrário de Lukács, Ortega y Gasset enxerga com ânimo a “arte nova” do seu tempo, muito embora a descreva como uma arte essencialmente impopular, hostil às massas, incompreensível para o grande público, desapropriada de elementos humanos capazes de produzir empatia no observador comum. Para ele, a arte nova é, sobretudo, caminho sem volta, expressão do *zeitgeist*. A culminância desse processo é a *intranscendência*. O corolário das ideias de Ortega é a *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, obra cuja publicação é contemporânea ao estudo de Lukács. É importante a constatação de Alberto Pimenta de que a arte moderna é – pelo menos semanticamente – desqualificada por teóricos materialistas, como Lukács, e conservadores, como Friedrich. Segundo ele: “[...] o que ambas as teorias censuram na arte (poesia) moderna é o facto de ela já não ser arte (poesia) antiga é o facto de ela se ter libertado de um cânone considerado eterno, subvertendo assim valores considerados igualmente eternos. Conceitos como “decadência”, “nihilismo”, “desumanização”, usados para definir a poesia moderna tanto por um crítico materialista como Lukács como por um crítico idealista como Hugo Friedrich, são na realidade conceitos que apontam para um desvio da norma e que obviamente só podem entender-se como referidos a um cânone a que ambos os críticos atribuem valor eterno, dado que *insistem em servir-se dele para tentar entender e julgar uma manifestação que quer ser a negação e recusa declarada desse mesmo cânone*” (PIMENTA, 2003, p. 117-118). Menos negativo a esse respeito, Adorno afirma que aquilo que se observa sobre as epopeias modernas confirma-se sobre as vanguardas, posto que tanto estas quanto aquelas participam da ambiguidade compartilhada “dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica de que participam é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono” (ADORNO, 2012, p. 62-63).

erotismo que substitui a hermenêutica, e um dos exemplos mais notáveis dessa substituição, em língua portuguesa, são os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*, de Jorge de Sena (1984, p. 178-181):⁶⁹

QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA

I PANDEMOS

Dentífona apriuna a veste iguana
de que se escalca auroma e tentavela.
Como superta a buritânea amela
se palquitonará transcêndia inana!

Que vúlcius defuratos, que inumana
sussúrrica donstália penicela
às trícotas relesta demiquela
fissivirão bolíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baixai!
lingâmicos dolins, refucarai!
Por mamivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrarias,
lambidonai tutílicos anárias,
tão placitantes como o pedipeste.

II ANÓSIA

Que marinais sob tão pora luva
de esbranforida pela retinada
não dão volpúcia de imajar anteada
a que moltínea se adamenta ocuva?

Bocam dedetos calcurando a fuva
que arfala e dúpia de antegor tutada,
e que tessalta de nigrors nevada.
Vitrai, vitrai, que estamineta cuva!

⁶⁹ A atividade literária de Jorge de Sena se confunde com seu trabalho crítico, bastante vasto, por sinal, e caracterizado por aquilo que Antonio Candido designou como *verticalidade com profundidade*. Seu tema predileto, enquanto crítico, é a poesia de Camões, sobre quem escreveu importantes estudos, tendo dedicado especial atenção aos sonetos. Ele acreditava que a obra camoniana precisava, na altura, ser resgatada dos desertos críticos a que havia sido relegada por séculos de “má retórica ou erudição” (SENA, 1980, p. 15). Profusa, sua bibliografia é também qualitativamente imensa. Da poesia grega às vanguardas, ele soube lidar com os diferentes objetos com perspicácia, certo ar de polemista, originalidade e, sobretudo, rara habilidade para manejar teorias e métodos num tempo em que eles surgiam e se sobrepunham com velocidade. Transitou, também, pelos gêneros da escrita com igual competência: o romance, o conto, a crônica, a epístola, a crítica, a poesia e a tradução. Em poesia, o soneto é a forma privilegiada por Sena, indicando, como lembra Ana Maria Gottardi, a “oscilação entre o acatamento do código tradicional e a extrema liberdade de experimentação” (GOTTARDI, 2002, p. 238). De tudo o que escreveu considerava os *Quatro Sonetos* entre as coisas mais importantes (SENA, 1984, p.14). Ao lado deles, poderiam ser acrescentados “Na transtornância...”, “Anflata Cuanimene” e “Aflia” que, no entanto, não serão analisados aqui por conta das limitações de recorte inerentes a uma tese.

Labiliperta-se infanal a esvebe,
 agluta, acedirasma, sucamina,
 e maniter suavira o termidodo.

Que marinais dulcífima contebe,
 ejacicasto, ejacicasto, arina!...
 que marinais, tão pora luva, todo...

III

URÂNIA

Purília emancalva emergidanto,
 imaculado e róseo, alviridente,
 na azúrea juvenil conquinamente
 transcurva de aste o fido corpo tanto...

tenras nadáguas que oculvivam quanto
 palidiscuro, retradito e olente
 é mínimo desfincta, repente,
 rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se esvolve na ambolia
 de terso antena avante palpinado.
 Fímbril, filível, vridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.
 Transcorre uníflo e suspentreme o dia
 noturno ao lia e luçardente ao cado.

IV

AMÁTIA

Timbórica, morfia, ó persefessa,
 meláina, andrófona, repitimídia,
 ó balissa, ó scótica, masturlídia,
 amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nígras, pasifessa,
 luni-rosácea, lambidando erídia,
 erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,
 eurínoma, ambológera, donlessa.

Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos
 alpigmaios, atilícios, futos
 da lívia damitada, organissanta,

agonimais se esgorem morituros,
 necrotentavos de escancárias duros,
 tantisqua abradimembra a teia canta.

Todos os sonetos mantêm o esquema ABBA nos quartetos. Os tercetos estão estruturados em CCD/EED, no primeiro; no segundo, em CDE/CDE; no terceiro, em CDC/DCD; no quarto, em CCD/EED. Logo, o primeiro poema e o último, que possuem o

mesmo esquema, funcionam como envelopes, quanto à rima, para o segundo e terceiro. São os tercetos desses mesmos poemas, primeiro e último, que subvertem, pelo ineditismo, os esquemas de rimas tradicionais do soneto quinhentista português.⁷⁰ Os versos são heroicos ou sáficos – decassílabos ou hendecassílabos com acentuação na quarta ou na sexta sílaba –, mas não são apenas essas informações as que mais interessam – até porque, isoladamente, nada acrescentam à leitura –, outrossim, as produções de sentido que emanam do próprio texto, apesar de sua ilegibilidade imediata.

Sobre “Amátia”, especialmente, Sena alega que a maior parte das palavras é formada pelos epítetos de Afrodite na cultura clássica e crê “ser curioso como, ligeiramente transformados na acentuação (alguns), igualmente contribuem para a criação de uma atmosfera erótica concreta, cuja concretização não depende do sentido das palavras, mas da fragmentação delas integrada num sentido mais vasto, evocativo e obsessivo”. (SENA, 1963, p.133). A desintegração da linguagem a partir de dentro das formas consagradas pela tradição é, por sinal, uma das preocupações recorrentes em Sena:

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representar um complexo de imagens suscitadas à consciência limiar pelas associações sonoras que as compõem. [...]

Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o caráter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua designação. (SENA, 1963, p. 132-133).

Não há nisso uma “recusa da linguagem como comunicação”, como sugere Gottardi (2002, p. 246). Pelo contrário, nos *Quatro Sonetos*, pela prevalência dos elementos fonológicos sobre os sintáticos, a comunicação se desloca do eixo sintagmático para o paradigmático. Se em Sena a destruição da linguagem e das formas tradicionais representa sua elevação a um nível comunicacional que extrapola os limites dos códigos conhecidos da língua, em Hatherly isso se dá por outros meios, como, por exemplo, a construção de anagramas.

1.3 As palavras sob as palavras: anagramas e variações

⁷⁰ Apoio-me no estudo pioneiro do próprio Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2ª ed. Lisboa: 70, 1980.

No prefácio a *Um computador de improbabilidades*, coletânea de seus textos poéticos publicados entre 1959 e 1989, ela lista as matrizes teóricas da Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX): “a linguística moderna, o estruturalismo, a semiótica, a teoria da forma, mas também a ciência experimental, a publicidade, a caligrafia, a tipografia, os ideogramas chineses, os caligramas antigos, a tecnologia de ponta, etc” (UCI, p. 7).⁷¹ Essa multiplicidade convergente de fundamentações já havia sido demonstrada no ensaio *A reinvenção da leitura*, de 1975. Nele, por um lado, a teoria informacional bensiana, largamente referenciada, surge como eixo em torno do qual gravitam outros autores: Peirce, Barthes, Gombricht, Gomringer, Haroldo de Campos, Wittgenstein, Houéard e Levi-Strauss; por outro, demonstra-se a premência que, pelo menos explicitamente, o Estruturalismo e a Semiótica possuem sobre o restante das correntes de pensamento que influenciam essa fase da atividade poética e crítica de Ana Hatherly. Isso nos leva a pensar em conceitos conhecidos, como arbitrariedade e materialidade dos signos e a compreensão imanentista da linguagem e do texto poético. Ainda no ensaio de 1975, Hatherly afirma que a poesia concreta – a poesia experimental, portanto – exige a utilização criadora da linguagem que “implica uma leitura *anagramática*: isto é: é preciso saber ler o texto sob o texto” (ARL, p. 12).

Os anagramas e as variações são temas recorrentes na poesia de Ana Hatherly, principalmente entre a metade dos anos 60 e o fim dos 70, período que corresponde à publicação dos primeiros textos de Jean Starobinski sobre os anagramas de Ferdinand Saussure.⁷² É em 1964, mesmo ano de *Poesia Experimental I*, que Starobinski publica o artigo “Les annagrames

⁷¹ Rui Torres destaca o grande número de referências aos formalistas/estruturalistas na poesia experimental e sua relação com a lingística: “[...] the influence of Formalism and Structuralism in the poetics of PO.EX can be calculated by the quantity of allusions to Shklovsky and others, who have claimed that *literariness* exists in the quality of making something look strange, as if it were *new*. For Shklovsky, the *normal* use of the code automatizes perception, thus contrasting with art, where deautomatization takes place: the aesthetic use of the linguistic code liberates perception. *Ostraneniye* takes place when a word or a sentence is de-territorialized, de-contextualized from its literal, denotative sense, in order to renew and restore its level of complexity, its aesthetic information” (TORRES, 2006, p. 119). [“a influência do Formalismo e do Estruturalismo na poética da PO.EX pode ser calculada pela quantidade de alusões a Shklovsky e outros que defendiam que a *literariedade* existe na qualidade de tornar algo *estranho*, como se fosse *novo*. Para Shklovsky, o uso *normal* do código automatiza a percepção. Portanto contras com a arte, na qual a desautomatização tem lugar: o uso estético do código linguístico libera a percepção. *Ostraneniye* acontece quando uma palavra ou uma sentença é desterritorializada, descontextualizada do seu sentido literal, denotativo, de modo a renovar e restaurar seu nível de complexidade, sua informação estética”.]

⁷² Muito embora Saussure seja mais famoso pelo *Curso de linguística geral*, seus noventa e nove cadernos sobre os anagramas constituem um conjunto de manuscritos denso e confiável, de modo que aquela parte de sua obra só pode ser minimamente entendida quando iluminada por esta (e também pelas mais de oitocentas páginas de notas sobre a lenda alemã), e vice-versa, mesmo porque ambas foram desenvolvidas mais ou menos simultaneamente: o *Curso* oferecido na Universidade de Genebra, de 1907 a 1911; e os cadernos escritos entre 1906 – 1909. Para uma análise pormenorizada das relações entre essas pesquisas no decurso da vida de Saussure, ver o primeiro capítulo do livro de Michel Arrivè, *Em busca de Ferdinand de Saussure* (ARRIVÈ, M. *Uma vida na linguagem: notas, cronológicas e outras, sobre a vida e a carreira de Ferdinand de Saussure* In: *Em busca de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 29-42)

de Ferdinand de Saussure”, na *Mercure de France*, e, em 1971, o livro *Les mots sous les mots*. Ambos os textos, que aparecem em língua portuguesa em 1974, exercem reconhecida influência sobre as vanguardas literárias em Portugal.

Em 1979, no ensaio *Para uma arqueologia da Poesia Experimental: anagramas portugueses do séc. XVII* – uma pesquisa cujos resultados mais amplos estão reunidos no livro sobre o barroco *A experiência do prodígio* – Hatherly descreve o percurso da recepção dos textos de Starobinski entre os poetas experimentais, até então tributários quase que exclusivamente de um Estruturalismo anterior à “segunda revolução saussureana”:⁷³

Quando nos anos 60 Jean Starobinski começou a divulgar os estudos de Saussure sobre o anagrama latino, mais tarde reunidos no célebre volume *Les mots sous les mots*, essa publicação interessou vivamente tanto a linguistas e investigadores literários como a poetas, sobretudo poetas experimentais. Aliás, estávamos preparados, porque o então reinante Estruturalismo havia conquistado grande número de estudiosos e leitores atentos contribuindo para uma grande abertura criativa, que se traduziu acima de tudo numa nova maneira de abordar textos e realidades culturais contemporâneas ou de qualquer época ou espaço. (*ACM*, p. 15)

Como demonstra Claudio Daniel (2011, p. 32), Hatherly incorpora anagramas em vários títulos de livros: *Anagramático*, *Tisanas*, *Rilkeana*, *Joyceana*, *Anacrusa*, nos quais seu nome próprio funciona como palavra-valise, repetida e simultaneamente assinalado e dissimulado. Sobre *Anagramático*, ela afirma:

A escolha do título – axial para a obra – deve-se à importância que nela é dada ao processo clássico do anagrama, um processo de transposição que eu estudei em profundidade e utilizei largamente, inclusive em poemas visuais. Por outro lado, designa a ideia de uma *gramática*, ou seja, de uma *poética*, mas dado o radical na (ana), indica que se trata de uma anti-gramática, de uma gramática anti-tradicional, ou seja, de uma *poética experimental*. Mas é claro que aponta também para um recorrente jogo com meu próprio nome, incorporando assim a marca da minha autoria em todo o processo. (*UCI*, 2001, p. 20)

Lenorana, terceiro dos quatro livros que integram esse volume, é constituído das *Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís Camões*. O método anagramático surge de maneira mais elaborada, “aplicado à palavra-chave do poema – Leonor

⁷³ Referência ao incontornável ensaio de Thomas Aron, publicado na efervescência da descoberta e da publicação dos cadernos de Saussure (ARON, Thomas. “Une seconde révolution saussurienne?”. In: *Langue française*. N° 7, 1970, pp. 56-62).

– assim como, e ainda mais profundamente, à própria estrutura sonora do vilancete” (UCI, 2001, p. 21). Assim, os famosos versos originais do vilancete camoniano – “Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ Vai formosa e não segura” – transformam-se, sistematicamente, ao longo das variações regidas por um programa experimental. Abaixo, as variações I, XIV, XVI e XXVIII ilustram o processo:

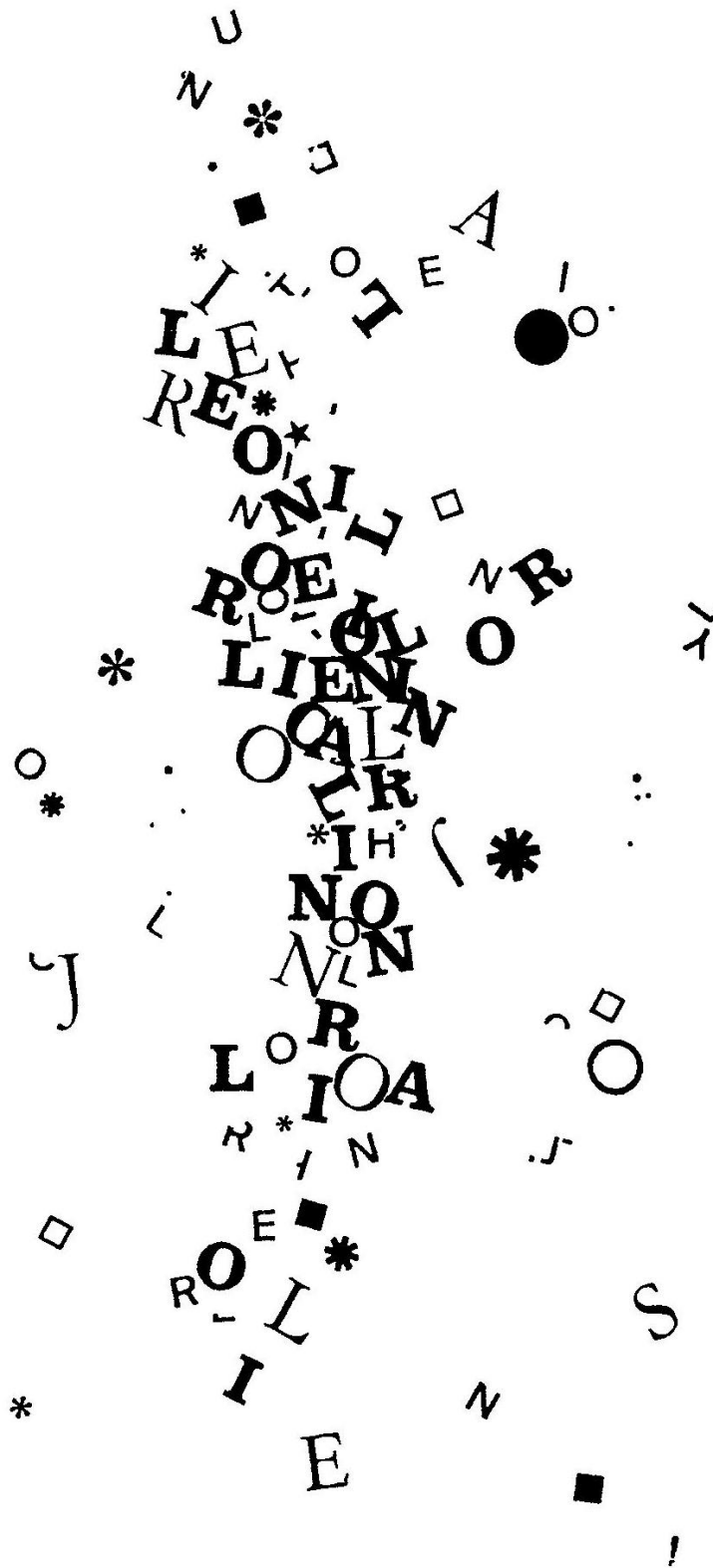
VARIAÇÃO I

a manhã acontece quando no movimento aparente da sucessão dos dias e das noites a terra de súbito ilumina o sol não tão de súbito porém que o dia acontece lentamente acontece tudo lentamente porém só de súbito se torna real e súbito é tudo o que foi lentamente acontecendo até ao momento de explodir em realidade súbita de súbito é manhã como de súbito brota uma fonte e tão subitamente intermitente como o dia a fonte é uma súbita intermitência fenómeno que se explica pelo princípio do vaso de tântalo e toda a magia de uma fonte resulta do súbito escoamento do ramo maior de um sistema de comunicantes cujo sifão escorvado permite a passagem do formoso líquido de um vaso para outro existente pelo seu fluir e origem da origem fluente e como leonor é um produto da sucessão dos dias e das noites e do facto de erguer-se de seu leito onde esteve intermitente durante a noite escura e subitamente irrompe a fonte o dia e leonor poisa o pé no chão frio vaso onde nasce a verdura e na ponta de seus dedos estremecem os filamentos das nervuras das folhas e leonor treme e seus nervos estremecem até ao registo das sensações e a mensagem da verdura está na origem de seus nervos motores transmitirão ordens por seu corpo e os belos músculos flectem em sua perna para trás em sua coxa para cima em seu ventre para dentro em seus ombros para diante e em sua cabeça para baixo e os músculos orbiculares recebem a mensagem da verdura e quase cerram as suas belas pálpebras e sua pupila se contrai e um arrepio em seus seios endurece a rosada floração de seus mamilos e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade só porque é manhã e surge o dia e brotam as fontes e há verdura

VARIAÇÃO XIV

L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E O	L E O	L E O
N O R	N O R	N O R
L E R	L E O	N O R

VARIAÇÃO XVI



VARIAÇÃO XXVIII

o o e L n r	l o e N o r	n o o R e l
o e o L n r	o l e N o r	o n o R e l
e o o L n r	e o l N o r	o o n R e l
r o o L e n	r l o N e o	l n o R o e
o r o L e n	l r o N e o	n l o R o e
o o r L e n	o l r N e o	o n l R o e
n o o L r e	o l o N r e	e n o R l o
o n o L r e	l o o N r e	n e o R l o
o o n L r e	o o l N r e	o n e R l o

n o r E o l	l o r O e n
o n r E o l	o l r O e n
r n o E o l	r o l O e n
l n o E r o	n l o O r e
n l o E r o	l n o O r e
o n l E r o	o l n O r e
o n o E l r	e l o O n r
n o o E l r	l e o O n r
o o n E l r	o l e O n r

O programa da Variação I é o “1º desenvolvimento do tema. Discurso sem interferência”; da Variação XIV a “Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual”; da Variação XVI a “Reformulação por atomização concreta. Semantização visual”; e da Variação XXVIII são “Permutas sistemáticas e simétricas sobre os eixos da palavra-chave do tema. Proposta de leitura inédita” (UCI, p. 193-194).

Percebe-se o movimento de uma releitura discursiva/temática para uma composição anagramática/formal, que pretende ler o texto sob o texto, ou, como sugerem as variações, *ler o nome (ónoma) Leonor, ler além para lograr lê-la*. Rompe-se a linearidade do vilancete e projeta-se a imagem das letras amalgamadas, simultaneamente e não sucessivamente. A poesia, aproximada da pintura ou da música, desloca o leitor para uma experiência sensorial, visual e

acústica, que a partir da materialidade dos signos questiona sua arbitrariedade. Essa ideia é bastante semelhante às de Saussure em relação aos anagramas como um campo especial da linguagem, não sujeitos às leis fundamentais de consecutividade da linguagem humana em geral (STAROBINSKI, 1974, p. 34-35).

Se considerarmos que o Estruturalismo está baseado numa análise imanentista dessas relações – estrutura, código, mensagem -, qualquer sobressalto não-imanentista significa uma ruptura incontornável com seu método. É o que acontece nos textos mais recentes de Ana Hatherly, nos quais a criação poética recupera uma leitura anagramática da linguagem, um viés transcendente, por assim dizer:

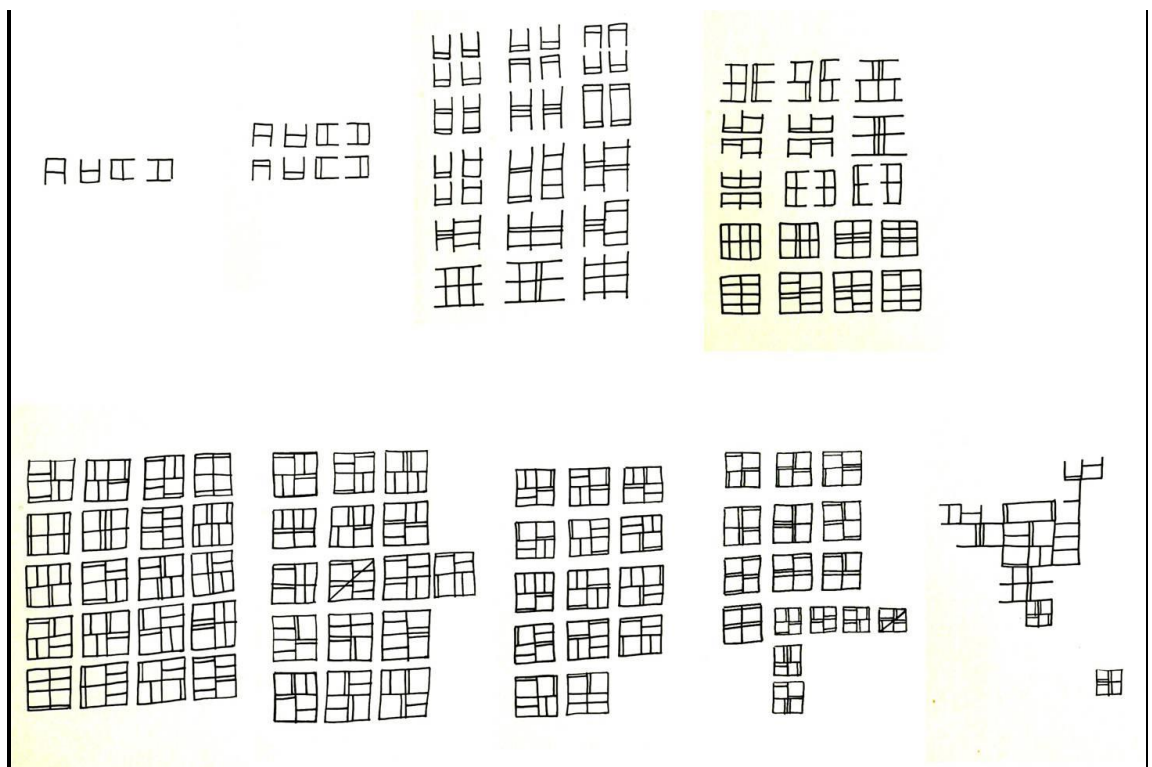
E para concluirmos, como começámos, fazendo uma chamada ao estudo de Saussure sobre os anagramas latinos, apesar de, no dizer de Jean Starobinski, ele ter só “uma relação longínqua com o anagrama tradicional que joga apenas com os signos gráficos”. Perguntaremos: o que ressalta deste estudo ou de qualquer estudo nesta área senão a pesquisa dum sentido oculto dentro dum discurso? Saussure também perguntava: “o que é preciso para que tenhamos a ideia que quer significar qualquer coisa usando os termos que estão à disposição da língua?”. (ACM, p. 35-36)

Em *A linguagem e a morte*, o filósofo italiano Giorgio Agamben vai ao encontro dessa formulação ao descrever a experiência da linguagem como portadora de transcendência. Essa experiência se dá a partir da função dos pronomes, classificados por Roman Jakobson entre os *shifters*, classe especial de signos de dupla função: símbolos-índices. Para Agamben, “a transcendência do ser e do mundo [...] é a transcendência do evento de linguagem relativamente àquilo que, neste evento, é dito e significado; e os *shifters*, que indicam, em todo ato de fala, a sua pura instância, constituem [...] a estrutura linguística originária da transcendência”. (AGAMBEN, 2006, p. 44). Um exemplo da injunção entre experiência da linguagem e transcendência, entre gramática e teologia, é o nome de Deus tal como entendido na teologia negativa e na mística hebraica, um *nome inominável*. Agamben vê no *nomen tegragrammaton* hebraico IHVH (Javé) a elevação máxima da experiência da linguagem como transcendência, à medida que a letra (grámma) se apresenta como *negação e exclusão da voz*:

Como nome inominável de Deus, o grámma é a última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar no suprimir-se da voz. Até mesmo do inefável existe então uma <<gramática>>: o inefável é, aliás,

simplesmente a dimensão de significado do grámma, da letra como último fundamento negativo do discurso humano. (AGAMBEN, 2006, p. 49)

O percurso mesmo da poesia de Ana Hatherly é análogo ao embate metodológico de Saussure. Alguns poemas são conceitualmente estruturalistas, como o “Alfabeto Estrutural”, série de nove poemas visuais publicados na revista *Operação 1*, em 1967:⁷⁴



Há em Ana Hatherly a procura de alguma transcendência na imanência da linguagem, isto é, na forma-em-si, mesmo que isso signifique, enfim, a produção de uma negação do sentido sedimentado pela tradição. Sobre esse movimento criativo que ocorre de modos diferentes, mas no fundo convergentes, em Hatherly e Sena, atesta Alberto Pimenta:

Uma expressão estética não é reprodução ou variação de sentido já existente, mas destruição desse sentido e produção de uma possibilidade de anti-sentido, Aí está o que pode ser a sua função: *produção de uma possibilidade de anti-*

⁷⁴ A revista está disponível em formato digital no Arquivo Digital da PO.EX (<http://www.po-ex.net/evaluation/>)

sentido. Seja através da negação das relações lógicas da estrutura convencional da linguagem, ou através de ambas, essa arte literária produz implicitamente a possibilidade de anti-sentido. Seja através da degradação do lexema a morfema, ou da promoção do lexema a morfema, seja através do isolamento, da supressão ou da criação de fonemas, esta arte acena com a produção implícita de um anti-sentido. É por isso que é inútil tentar interpretá-la reduzindo-a a termos de sentido tradicional; reduzindo-a a termos de sentido tradicional ou não, o que é não é interpretá-la, é lê-la. As vezes necessárias. (PIMENTA, 2003, p. 44)

O comentário de Pimenta vai ao encontro daquilo que Hatherly postula como teorema de abertura de *Meta-leitura (1968-9)* e como ideia subjacente à poesia experimental: “ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (*UCI*, p. 236). Tais fragmentações são, na verdade, processos de codificações, decodificações e recodificações linguísticas, para além da *dêixis*, reduzindo a linguagem à letra ou ao simples traço, como nos poemas estritamente visuais.

Para Piero Cecucci, crítico italiano, é possível enxergar uma dimensão mística desde os primeiros poemas visuais de Ana Hatherly até os graffito-sprays mais recentes. Segundo Cecucci, “com este último tipo de poesia visual chegámos ao abatimento da última barreira definitiva, da total recusa do signo verbal, quer sob forma de ‘palavra’ variamente representada, quer de escrita, como puro traço gráfico significante” (CECUCCI, 2008, p. 46). Assim, o abandono do significado em prol do significante e a recusa de qualquer grau de inteligibilidade da poesia fazem da poesia de Ana Hatherly uma literatura mística, apesar de a-religiosa.

Em entrevista a Ana Marques Gastão, a própria poeta admite que seu trabalho tem “uma dimensão metafísica” e as questões que perpassam sua preocupação com a natureza da poesia, da música e da arte são “não tanto teológicas, mas metafísicas sim, de certeza” (*AIE*, p. 125). Seu depoimento está repleto de reminiscências biográficas que indicam um valor mais do que fortuito ao nosso interesse por esse assunto:

A minha avó, que me educou, contava histórias que ainda hoje sei de cor. Depois, vivia-se toda uma tradição cultural da época, muito da região do norte, crescia em casa com as criadas, convivia-se com a religião. Havia um conceito do sagrado, do divino e, sobretudo, do ritual. O ritual foi muito importante na minha formação. Lembro-me quando minha avó me levava às igrejas, pelo menos a uma delas, do século XVIII, que ainda hoje existe, a Capela das Almas. Aquelas novenas ao fim de tarde no mês de maio cheias de flores e incenso... Eu via os anjos a dizerem adeus com as mãos. Tinha alucinações. Na adolescência, recusei esse tipo de conhecimento. Passados os anos,

reconheci o erro e estou muito grata por me terem dado acesso a essa forma de cultura. Muitos de meus alunos não a tiveram e são muito mais pobres. (AIE, p. 122)

Mesmo tendo raízes na tradição cristã – e para confrontá-las – Hatherly afirma sua proximidade com as religiões orientais, até por causa de concepções estéticas:

Interessei-me, na verdade, pelas religiões orientais, não foi só o budismo, estudei-as cuidadosamente nos anos 60, quando isso era fundamental e se apresentava como tendência na época. Tratava-se de uma forma de subversão, de contrariar a minha religião profundamente ocidental, católica. Hoje, não sou obrigada a praticar nenhuma, porque reconheço um princípio superior a todas elas. Esse é o aspecto que me interessa, o divino, o sagrado, desenquadrado do institucional. Aprendi, no entanto, alguma coisa com todas as confissões religiosas. (AIE, p. 125)

Embora se refira ao interesse pelo “sagrado” ou “divino”, o desligamento dessas categorias institucionalizadas de culto religioso implica uma adequação terminológica. A partir da filosofia kantiana, o sociólogo francês Bernard Lamizet observa que o sagrado “se funda no reconhecimento de uma entidade [...] como superior às identidades ordinárias da vida social e antes, assim, é o objeto de uma forma de culto, de um ritual ou de narrativas simbólicas”, enquanto a transcendência “é a dimensão laica do sagrado”. (LAMIZET, 2008, p. 50). Notadamente, é essa dimensão laica e *a-religiosa* que se expressa na poesia experimental de Ana Hatherly, emanada da linguagem, e verificável mais pelas ausências do que pelas referências diretas à temática sacra. Maria João Fernandes vê aí uma influência manifesta do maneirismo, que culmina na visualidade dos textos:

Poderíamos dizer, que na tradição dos grandes maneiristas, Ana Hatherly [...] visa um absoluto, uma totalidade que é uma construção do sujeito e não o encontro com uma ordem, uma harmonia cósmicas, uma luz, que emana do real. Na sua escrita literária [...], alberga-se sobretudo o seu logos racional e os seus modos de subversão através do absurdo, da irrisão. O mito preenche os espaços em branco, os vazios de sentido, que deixa em aberto. Nos seus textos visuais, o indizível, o segredo que subjaz a todas estas tentativas, apela naturalmente ao terreno do mito, mistério que não pode ser formulado. (FERNANDES, 2004, p. 83)

Ler essa linguagem elidida e rasurada, mas ainda assim linguagem, material e transcendente, será a tarefa dos próximos capítulos. Ler até encontrar um *como*, as vezes necessárias para desemaranhar os fios, pois como afirmou Helio Oiticica numa revista efêmera,

“os fios soltos do experimental são como energias que brotam num campo aberto de probabilidades”.⁷⁵

⁷⁵ No texto “Experimentar o experimental”, sem numeração de páginas, publicado na revista Navilouca, cuja primeira e única edição se deu em 1974.

2. A CONCEPÇÃO DE MUNDO DO EXPERIMENTALISMO POÉTICO

“[...] os modos de produção artística que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte”.

Julio Plaza (1998, p 13)

“A Poesia Concreta é uma dádiva do céu: faz abrir os olhos das pessoas”.

Ken Cox⁷⁶

O experimentalismo poético dos anos 50 e 60 representou um momento de transição na história da literatura moderna, um evento caracterizado pela passagem das tecnologias mecânicas para as invenções cibernéticas. O modo efusivo como seus teorizadores e praticantes vislumbraram – e vislumbram ainda – esse processo não foi diferente daquele vivenciado pelos seus contemporâneos, mesmo os não-experimentais, em geral crédulos de que o avanço das condições de produção resultaria numa contrapartida benéfica nas relações sociais.

Mesmo antes disso, desde as vanguardas do início do século XX, houve um impulso criativo carregado de grande entusiasmo com as possibilidades abertas pelos novos meios. As novas ferramentas tipográficas, a expansão do rádio, a expansão da fotografia que culminou no cinema, tudo isso teve a função de recolocar a arte no mundo e, conseqüentemente, conferir à poesia um papel novo, de inovação, na medida em que procurava acompanhar esses processos.

Pode-se dizer que os artistas experimentais, herdeiros diretos dessa linhagem, incorporaram a postura que Richard Barbrook denominou como “mcluhanismo” ao enxergarem a simples expectativa ou surgimento efetivo de novas tecnologias eletrônicas como garantia da

⁷⁶ Essa frase, de registro original incerto, é citada por José Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro no texto introdutório da *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1973). Epigrafa também o ensaio “Exposição do problema estético”, de Antero de Alda, incluído por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana na coletânea *Poemografias* (1985).

renovação libertadora da humanidade.⁷⁷ Nada nova, essa antonomásia que remonta à crença positivista no progresso poderia ser, contudo, facilmente mudada para “bensianismo” ou “molesismo”, em referência e deferência aos dois principais teóricos cujas formulações sustentam as práticas investigativas dos poetas experimentais desse período, Abraham Moles e Max Bense.

Mais utópico que distópico, conquanto não exclui os raros casos de desconfiança prudente, o experimentalismo – cuja definição é esquiva, mas cujos processos e concepção de mundo são claramente identificáveis – se fundamenta numa visão de mundo sedimentada e compartilhada pelos seus atores, e não privilegia apenas o uso da tecnologia, ou com ele se extasia, mas nesse uso se estrutura e dele faz seu estandarte.

Na cosmovisão experimental, a precedência dos materiais e das tecnologias convive com um resquício de ritual e uma noção própria de transcendência. Como na *Cibernética* de Wiener (2017), o pensamento científico pode revelar preocupações teológicas explícitas ou implícitas. Revela, também, uma *imagem do mundo* que, ao contrário do que observa Octavio Paz no ensaio final de *O Arco e a Lira* (PAZ, p. 317-338), não se desagrega nem é destruída pela técnica, antes, é reelaborada por essa esperança da qual participam, sem exceção, todos os movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX.⁷⁸ Para Paz, a tecnologia ainda é vista como força ameaçadora e desumanizadora. No experimentalismo, ela é entendida como o *novo aeon* enfim chegado, como prenúncio de um futuro majestoso para humanidade, mesmo que esse humanismo seja, muitas vezes, um disfarce para a loa reiterada à maquinaria. Nesse sentido, as potencialidades tecnológicas emprestam às artes e à poesia um modelo de transcendência que retorna às categorias românticas, à ascese pela criação estética, ao desejo pelo sublime, à crença – travestida de ciência – de que a poesia e as artes experimentais seriam celestialmente imputadas de realizar transformações efetivas no mundo real, de “abrir os olhos das pessoas”, afinal, conforme o supracitado aforismo homilético de Ken Cox.

No fundo, a discussão sobre os usos da tecnologia possui dois pólos coexistentes no domínio das artes: por um lado, há o coquetismo, o fascínio desmesurado, a integração total que se transforma, finalmente, em entretenimento pirotécnico, como no caso de um poema

⁷⁷ Para Barbrook, os discípulos de Marshall McLuhan, tendo compreendido mal os preceitos do mestre, viram a rotina de inovações cíclicas como “a força motriz da história” e, com isso, aderiram a um “fetichismo da maquinaria”, que seria capaz de explicar o aparente progresso da humanidade (BARBROOK, 2009, p.111).

⁷⁸ A única exclusão possível, embora discutível, seria a do *Dadaísmo*, cujos recortes teóricos quase niilistas implicam uma preocupação com o *Jetztzeit*, como em Raoul Hausmann. Não se trata de uma esperança, portanto, mas de uma *presentificação*.

como “Greve”, de Augusto de Campos. Elaborado em 1962 e reelaborado posteriormente em *gif*, técnica muito comum no fim dos anos 90, está transformado agora, com o advento da massificação da internet e das redes sociais, em mero apetrecho decorativo e, portanto, esvaziado de qualquer potencialidade estética ou política que poderia ter; por outro lado, há um desenvolvimento crítico da tecnologia, tenso e hesitante e, por isso mesmo, ciente das suas limitações materiais, estéticas e temporais. Este último, cujo representante mais conhecido seria alguém da estatura de um Enzensberger, rejeita as ingenuidades do primeiro pólo, que enxerga nos sempre novos meios a realização da profecia dos novos céus e da nova terra.

A esse fenômeno de consonância entre o predomínio do aparato material e a construção de um imaginário transcendental o filósofo italiano Mario Costa nomeou, numa leitura atualizadora de Kant, como *o sublime tecnológico*. As novas tecnologias, segundo ele, se sobrepõem ao critério da beleza na arte contemporânea e assumem o lugar da antiga “morada do Ser”, célebre definição de Heidegger para a linguagem.⁷⁹ Se a tecnologia toma, assim, o lugar outrora destinado à linguagem e, em especial, à palavra poética, conforme a leitura heideggeriana de Holderlín,⁸⁰ isso significa uma alteração hierárquica no campo da estética, considerando que a matéria de que se constitui a linguagem, na poesia experimental, quase sempre obedece ao instrumento que a manipula. Os instrumentos e a técnica têm proeminência sobre a coisa mesma da poesia e, deste modo, sobre a cosmovisão que a estrutura.

Mas a visada de Mario Costa sobre esse processo não é negativa, ao contrário do que a lembrança de Heidegger faz parecer. O *sublime tecnológico* se constitui, para ele, a partir da consciência da técnica como “um novo ‘absolutamente grande’” que promove um sentimento simultâneo de admiração e repulsa (COSTA, 1995, p. 22). A sensação de impotência logo cede à promessa das potencialidades infinitas da técnica, porque com ela “o *sublime* pode ser finalmente *objetivado* [...], ofertado à contemplação [...], produzido e consumido como uma nova forma de composição do espírito”. Com ela, “o *sublime* cessa de pertencer somente à natureza, e principia a pertencer realmente à ‘arte’” (COSTA, p. 23).

Em síntese, essas proposições reafirmam o viés utópico que toma conta do espírito da época, a partir do final do século XIX, pelo menos, e se intensifica na segunda metade do século XX. Por isso, a noção de *sublime* proposta por Mario Costa, que está longe de ser inexata, deve

⁷⁹ Ver: HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. 2ª edição revista. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

⁸⁰ Ver o ensaio “Holderlín y la esencia de la poesía”, incluído em: HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, D.F.; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 125-148.

ser acompanhada, senão substituída, pela noção de fascínio: através desses novos meios, o artista experimental, extasiado por possibilidades de criação que excedem em muito suas limitadas capacidades humanas, espera preencher de novos conteúdos a transcendência esvaziada na modernidade; busca recuperar a morada de que foi despejado; procura reaver, na linguagem que antes lhe pertencia, a capacidade de nomear o mundo e reorganizar a vida.

2.1 O fascínio pela tecnologia: cosmovisão e fetichismo

Em “A conquista da ubiquidade”, clarividente ensaio publicado em 1928, Paul Valéry realiza um diagnóstico preciso das mudanças então em curso nas artes, que afetavam noções caras à estética – arte e beleza –, e que viriam a contrafazê-las, consoante a sua previsão, de maneira ainda mais perceptível e irrevogável:

As nossas Belas-Artes foram instituídas, e os seus tipos e usos fixados, num tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante ao lado daquele que possuímos. Mas o espantoso crescimento dos nossos meios, a destreza e a precisão que atingem, as ideias e os hábitos que introduzem, garantem-nos mudanças próximas e muito profundas na tão longa indústria do Belo. Há em todas as artes uma parte física que já não pode ser olhada nem tratada como outrora, que não pode ser subtraída às investidas do conhecimento e do poder modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, o que foram desde sempre. É preciso esperar-se que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, que ajam por essa via sobre a própria invenção, indo até, talvez, modificar maravilhosamente a própria noção de arte. (VALÉRY, 2005, p. 313)

A onipresença das obras de arte, ampliada pelos mecanismos de reprodução e transmissão, possibilitaria, segundo Valéry, um novo tipo de fruição e percepção dos objetos estéticos, principalmente daqueles fundamentados em apelos visuais e auditivos, como a música e a pintura. Através da evolução dos meios, um tipo de arte como a música, antes restrita às salas de concerto, estaria disponível em qualquer lugar e, “tal como a ciência, torna-se necessidade e mercadoria internacional” (VALÉRY, 2005, p. 314). E a pintura, que ainda não se podia ver em qualquer lugar, alcançaria em breve essa mesma condição.⁸¹

⁸¹ Valéry aborda algumas dessas questões em torno da *materialidade* nas obras de arte e as decorrentes interferências na concepção de Estética num ensaio de juventude sobre Leonardo da Vinci: “No nosso tempo, uma ‘definição do Belo’, portanto, só pode ser considerada um documento histórico ou filosófico. Presa na antiga plenitude de seu sentido, essa palavra ilustre vai juntar-se nas gavetas dos numismatas da linguagem a muitas outras moedas verbais que não têm mais curso” (VALÉRY, 1998, p. 197).

Não por acaso, *A obra de arte na era da possibilidade de sua reprodução técnica*, o famoso ensaio de Walter Benjamin, é epigrafado pela citação acima, extraída de Valéry, para demonstrar que a condição de totalidade imaginada pelo poeta francês havia chegado muito antes do esperado e, por conseguinte, os modos de produção e recepção também haviam se modificado sensivelmente.

A partir de uma leitura de Benjamin, a própria Ana Hatherly assinala essa mudança na Introdução às *Crônicas, Anacrônicas, Quase-Tisanas e Outras Neo-Prosas*:

Esse novo olhar lançado sobre o rosto do mundo, que é a perspectiva da fotografia, a que se segue a do cinema, é acentuado por Walter Benjamim [sic] que põe em destaque de que modo a fotografia pode fazer, por exemplo, ressaltar aspectos do original que escapam ao olho nu, enquanto as técnicas de reprodução podem produzir situações e objectos que no real jamais poderiam ter-se encontrado. Esta aproximação entre técnica e criação, que a fotografia e o cinema vêm acentuar duma maneira incisiva, algo violenta mesmo, vem alterar também a dimensão do livro, quer dizer, a sua leitura; quer dizer, a implicação de ‘convívio entre espíritos’ e a relação entre objecto e consumidor. (CAQT, p. 10)

Essas observações são feitas também sob influência de McLuhan, que reitera tais mudanças, apontando para a velocidade desse processo de alteração também das perspectivas sobre os fenômenos naturais e das relações humanas (MCLUHAN, 1969, p.91). O princípio da análise de McLuhan é a concepção dos meios de comunicação tecnológicos não como acessórios, senão como extensões dos homens; não como portadores de informações, senão como a própria mensagem.⁸²

Com essas posições soem concordar estudiosos como o sociólogo espanhol Manuel Castells e o filósofo tunisiano Pierre Lévy. Para o primeiro, “uma revolução tecnológica concentrada nas tecnologias da informação está remodelando a base material da sociedade em ritmo acelerado” (CASTELLS, 2000, p. 21), e seus efeitos se fazem sentir em todas as áreas da vida em sociedade, incluídas as artes e a economia. Castells chega a afirmar, como McLuhan, a inextricável relação entre os meios tecnológicos e a vida em sociedade: “[...] a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida sem as ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 2000, p. 25). Para Pierre Lévy, a humanidade não sofre, conceitualmente, qualquer impacto tecnológico, mesmo porque “não somente as técnicas são imaginadas,

⁸² Ver: MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

fabricadas e reinterpretadas durante seu uso pelos homens, como também é o próprio uso intensivo de ferramentas que constitui a humanidade enquanto tal (junto com a linguagem e as instituições sociais complexas)” (LÉVY, 2013, p. 21). Ainda segundo ele, qualquer tipo de determinismo tecnológico deve ser refutado, posto que as tecnologias são condicionantes e não determinantes para o desenvolvimento das civilizações. Lévy sugere, entretanto, indiretamente, um contraponto à euforia de Valéry:

[...] acreditar em uma disponibilidade total das técnicas e de seu potencial para indivíduos ou coletivos supostamente livres, esclarecidos e racionais seria nutrir-se de ilusões. Muitas vezes, enquanto discutimos sobre os possíveis usos de uma dada tecnologia, algumas formas de usar já se impuseram. Antes de nossa conscientização, a dinâmica coletiva escavou seus atores. Quando finalmente prestamos atenção, é demasiado tarde... enquanto ainda questionamos, outras tecnologias emergem na fronteira nebulosa onde são inventadas as ideias, as coisas e as práticas. Elas ainda estão invisíveis, talvez prestes a desaparecer, talvez fadadas ao sucesso. Nessas zonas de indeterminação onde o futuro é decidido, grupos de criadores marginais, apaixonados, empreendedores audaciosos tentam, com todas as suas forças, direcionar o devir. (LÉVY, p. 26-27)

É, porém, muito parecida com a expectativa visionária de Valéry a celebração utópica dos meios tecnológicos que se verifica, desde logo, nas teorias de base do experimentalismo, tanto em McLuhan como na estética informacional desenvolvida por Max Bense e Abraham Moles, esperançosos de uma cultura em que se apagariam as fronteiras essenciais e funcionais entre arte e ciência.⁸³ As criações artísticas são entendidas por ambos em termos matemáticos, remontando primeiro a Frege e depois a Shannon, como grandezas mensuráveis estatisticamente e, portanto, passíveis de certo grau de previsibilidade a partir de inferências lógicas. Essa compreensão da atividade artística e literária tem como pano de fundo a noção de

⁸³ Aludindo a Valéry, escreve Moles: “*No ato criador o cientista não se diferencia do artista: em princípio não há diferença entre criação artística e científica, elas trabalham sobre materiais diferentes do Universo*” (MOLES, 2007, p. 258); e, depois de ponderações sobre a arte surrealista: “Sem dúvida, não se pode ir ao ponto de dizer que o cientista é um artista em ideias, pois a realização tecnológica de suas ideias assume rapidamente uma universalização e um alcance social impossíveis de serem contidos, enquanto que a obra artística permanece ainda dominável; mas parece de fato ser inútil separar, no princípio, criação científica e criação estética: existe apenas *uma única criação intelectual* e elas aplicam, uma e outra, os mesmos métodos heurísticos com estilos que só diferem pelos hábitos de espírito e bagagem de conhecimentos – exigidos do cientista infinitamente mais do que do artista” (p. 260). Essas ideias são semelhantes às de Karl Popper que, num discurso sobre Beethoven, propôs que “poesia e ciência têm a mesma origem, a origem do mito”, e que “a poesia e a ciência – portanto, também a música – são consanguíneas. Elas se originam da tentativa de interpretar nossa origem e nosso destino, e a origem e o destino do mundo” (POPPER, 2006, p. 294; 295). Ademais, em Popper a similitude das artes com a ciência se baseia na necessidade de prévio impulso criativo (teórico) e um método de tentativa e erro (prático), comum a cientistas e artistas.

que o objeto estético deve refletir o estágio tecnológico do mundo, sempre a ser substituído pelo estágio subsequente.

Ignorando as advertências de Lévy, Moles crê que – dada a disponibilidade das obras de arte – a percepção estética é uma questão de disposição pessoal: “o problema situa-se simplesmente ao nível de um ato de vontade” (MOLES, 1990, p. 42). As obras de arte (a literatura) são retiradas, deste modo, do conjunto maior dos fenômenos sociais, independem das condições econômicas de distribuição e acesso, e sua *aquisição* por parte do receptor é impositiva. Sabe-se, porém, do incontestável descompasso dessa disponibilidade entre estratos sociais diferentes. Nisso a análise de Moles preserva, a contragosto, um viés transcendental, senão teológico, porquanto empresta à tecnologia uma máscara de onipresença e onipotência, como se, sob seu domínio, fossem congregados todos os povos da terra; o que se explica pela necessidade de justificar a adequação não só da arte, mas da vida como um todo a essa força incontornável, quase sobrenatural.

As implicações estéticas dessa visão de mundo vêm a reboque. Nas palavras de Moles, a estética informacional age “transformando cada obra em algo de eternamente transitório, e desembocando por isso mesmo, num processo de *destruição criadora*: num mundo repleto, não há lugar para o novo senão na obsolescência do velho” (MOLES, 1973, p. 9). Deixa-se, pois, a noção de beleza “de lado provisoriamente”, a fim de substituí-la por uma “*tomada de posição objectivista*” (MOLES, 1990, p. 34). A *medida do belo* seria, assim, mensurável através de algoritmos universais, informacionais, de ordem matemática; em tese – e somente nesse plano, como veremos –, não-transcendental. A cibernética emprestaria ao homem e ao mundo possibilidades infinitas de esquematizações aquênicas alargadoras de uma visão de mundo dantes naturalmente estreitada pelas limitações humanas.

Ainda segundo Moles, no campo literário a evolução dos *meios* transforma também o leitor, cada vez mais participante da obra: “Nova natureza do meio ledor, nova natureza também do homem que, sob a influência da tecnologia, faz prova de uma maior intelectualidade. A isso a literatura deve responder com uma aportação da *novidade*” (MOLES, 1990, p. 144). Para alcançar *o novo*, a pesquisa de métodos de composição proporcionaria uma *matriz* para o invento poético. Para um mundo enraizado em valores científicos restaria uma arte de laboratório capaz de nortear a percepção. O ponto máximo desse tipo de experimentação seria, por fim, a introdução das máquinas no processo criativo, atuando sobre estruturas linguísticas e imagéticas, permutando-as e combinando-as de acordo com fórmulas pré-programadas.

Max Bense se defronta mais ou menos com os mesmos problemas. Nele, os critérios de beleza ou verdade não são de todo abandonados, mas são elementos reguladores da estética hegeliana que se pretende ultrapassar para dar lugar a outros, quantitativos ao invés de qualitativos, de ordem puramente estatística, como afirma:

Não é possível identificar tão claramente a beleza de um texto como sua veracidade. Ela não pode ser demonstrada através de uma não-contradição, nem verificada mediante uma identidade; a matriz aberta dos valores estéticos, que se esconde em conceitos vagos como beleza e não beleza, e a indefinidade do processo estético o impedem. Apenas a identificação singular de uma informação estética, como aquilo que ela é, é possível; e aquilo que ela é, é aquilo pelo qual ela se distingue, nada mais, nada menos do que a pura inovação, pura originalidade, novidade estatística. (BENSE, 1971, p. 172-173)

Mais do que Moles – e para além de transformações restritas à música ou às artes plásticas –, Bense se ocupa de criações literárias (como as de Ponge, Gertrude Stein e dos poetas concretos brasileiros). Ele mesmo é um poeta prolífico e autor de um importante manifesto intitulado “Konkrete poesie”, em que dispõe os princípios reguladores do concretismo. Como teórico – observa Haroldo de Campos –. Bense demonstra “empenho numa atualização do arsenal terminológico, recorrendo a nomenclaturas e processos de extração não-artística, para a identificação, análise e compreensão de produtos artísticos” (CAMPOS, H., 1970, p. 14). Nas suas análises, experiência vital e experimento literário se ligam à história e à existência dos sujeitos. A literatura se constitui de uma relação dialética entre imaginação e fazimento, manifesta experiências físicas e metafísicas; seu “sublime *pathos*” é reunir “na linguagem, o espírito e o presente” (BENSE, 1973, p. 177). Outrossim, o primado da reflexão hegeliana se transforma, no tempo presente, em instrumentalização técnica, experimental. A experimentalidade é por ele entendida não como “atributos contingentes, senão de condições essenciais de nosso ser vital” (BENSE, p. 178).

Como se vê, em ambos a poesia experimental, radicada naquelas transformações modernas constatadas por Valéry, parte de um programa nítido, não fortuito, pela convocação a um movimento coletivo e consciente de *aggiornamento*:

La poesía experimental debe insertarse, desde el principio, en su época. Es, en esencia, la exploración de un campo fenoménico actual, es decir, determinado por toda la evolución de la poesía en los siglos anteriores, especialmente de manera negativa: no se volverá a hacer lo que ya se hizo en forma satisfactoria. Si se admite la teoría marxista del desarrollo artístico, uno se ve impelido a

ver en el arte una *resultante* que tiene cierto carácter de necesidad. La poesía en particular, como cualquier otro arte, es tributaria de la sociedad en el momento actual; el arte expresa el medio social, el artista expresa su época. (MOLES, 1979, p.54)⁸⁴

No já citado ensaio *A reinvenção da leitura*, de 1975, Ana Hatherly menciona a tentativa de estabelecimento, por parte desses e de outros teóricos, de uma relação de “identidade absoluta” entre “texto e sociedade”. Pela funcionalidade comunicativa do poema concreto-experimental como objeto estético, isto é, sua legibilidade imediata, esse tipo de poesia pretendia, segundo ela, amalgamar os elementos técnicos e artísticos: “numa época essencialmente racionalista, tecnológica, tecnocrática”, projetava-se o experimentalismo como “uma forma de arte que refletisse essas formas de ação, a que correspondem uma ideologia, um estilo de vida, uma concepção de mundo” (ARL, p. 12). Mais tarde, numa palestra proferida em 1998, ela volta ao tema:

Como é sabido, a evolução tecnológica sempre se reflectiu em todas as artes, mas o que aconteceu nos tempos modernos, em particular pela mão dos Futuristas, foi a valorização do fenómeno da tecnologia *per se*, inclusive como inspirador de novas formas de arte. Foi um processo semelhante ao que actualmente ocorre com o impacte da tecnologia de ponta sobre as formas de arte e de comunicação, que exigem uma vertiginosa adaptação aos desafios criados pelas constantes mudanças, dando origem a um novo rosto da efemeridade das coisas do mundo. (IO, p. 102)

Ora, se é verdade, como afirma Wassily Kandinsky, que “toda época espiritual apresenta seu conteúdo específico expresso sob uma forma exatamente correspondente a tal conteúdo”, a poesia experimental deve ser compreendida à luz do seu tempo e de seus condicionamentos. Para Kandinsky, além de corresponder na forma ao conteúdo epocal, “a arte possui ainda a capacidade exclusiva de adivinhar o ‘hoje’ e o ‘amanhã’, força criadora e profética” (KANDINSKY, 2015, p. 273-274). Confirmação do axioma, a poesia experimental foi, a partir dos anos 50, expressão de uma cosmovisão regida pela técnica e, também, uma voz a clamar no deserto, a preparar o caminho para o fenómeno crescente da cibernética, abrindo de uma vez por todas as portas da literatura para as novas tecnologias. Assim se compreende, igualmente,

⁸⁴ “A poesia experimental deve se inserir, desde o princípio, em sua época. É, em essência, a exploração de um campo fenomênico atual, isto é, determinado por toda a evolução da poesia nos séculos anteriores, especialmente de maneira negativa: não se voltará a fazer o que foi feito de forma satisfatória. Se se admite a teoria marxista do desenvolvimento artístico, está-se impelido a ver a arte como uma *resultante* que tem certo carácter de necessidade. A poesia em particular, como qualquer outra arte, é tributária da sociedade no momento atual; a arte expressa o meio social, o artista expressa sua época”.

o peso histórico que Angelo Guglielmi atribui à literatura experimental: “È indubbio que lo sperimentalismo è lo stile 90 ire cultura attuale. È la sua forma più propria e sincera” (GUGLIELMI, 2013, p. 864).⁸⁵ Isso significa, por um lado, que ela esteve, como um pêndulo, hesitando entre os dois polos descritos acima: ora perfeitamente integrada ao sistema de pensamento e aos modos de produção dominantes na cultura; ora tentando resistir às idiossincrasias inerentes ao contexto do seu surgimento.⁸⁶

A tecnologia tem papel preponderante na estética experimental porque tem papel semelhante no mundo moderno. Segundo Marcuse, ela é a força motriz da *era da máquina*: “uma forma de organizar e perpetuar (ou modificar) as relações sociais, uma manifestação do pensamento e dos padrões de comportamento dominantes, um instrumento de controle e dominação” (MARCUSE, 1999, p. 73). Logo, a invenção, que à superfície parece transgredir o funcionamento geral do sistema – do sistema literário, nesse caso –, funciona como instrumento de adaptação à ordem vigente, uma vez que é rapidamente absorvida e transformada de desvio em norma.⁸⁷

Por isso, mesmo as expressões artísticas que se pretendem autônomas tendem a ser incorporadas pelo regime industrial da cultura. Conforme Adorno, “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO, 1985, p. 99). Nas publicações de poesia experimental esse aspecto se faz sentir pela imitação dos procedimentos, exauridos dos seus efeitos de novidade. O resultado disso é que artistas de grupos variados e países distantes reproduzem, em obras diferentes, elementos semelhantes ou idênticos sem que haja entre eles qualquer colaboração ou vínculo aparente. O protesto de Adorno contra a indústria cultural serve também, *mutatis mutandis*, para a lógica interna de funcionamento do experimentalismo: “tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar” (ADORNO,

⁸⁵ “É inegável que o experimentalismo seja o estilo da cultura atual. É a sua forma mais apropriada e sincera”.

⁸⁶ Esse duplo movimento da arte em relação aos modos de produção é identificado por Mukarovsky: “A relação da arte com a base noética é, portanto, tanto passiva como activa; passiva no sentido em que a arte sofre as consequências das transformações da base noética que surgem da evolução do processo produtivo; activa no sentido em que, por meio da sua própria evolução, a arte contribui (juntamente com outras esferas da atividade humana) para a preparação dessas mudanças e para a sua formulação” (MUKAROVISKY, 1993, p. 310).

⁸⁷ Bem observa Roland Barthes que o funcionamento interno das vanguardas atende, historicamente, aos desejos de divertimento burguês, a serviço de quem se põem os artistas, como que por procuração: “A burguesia delegava a alguns dos seus criadores tarefas de subversão formal, sem que para isso rompesse verdadeiramente com eles; não é ela, ao fim e ao cabo, que dispensa à arte de vanguarda o apoio parcimonioso do seu público, isto é, do seu dinheiro? [...] o autor de vanguarda é um pouco como o feiticeiro das sociedades ditas primitivas: ele *fixa* a irregularidade para melhor purificar a massa social. [...] A vanguarda, no fundo, não é mais do que um fenómeno catártico, suplementar, uma espécie de vacina destinada a inocular um pouco de subjectividade, um pouco de liberdade sob a crosta dos valores burgueses: passa-se melhor ao fazer frente declarada mas limitada à doença”. (BARTHES, p. 92)

1985, p. 106). Tomem-se, a título de ilustração, dois poemas que parecem ter sido forjados pelo mesmo poeta ou produzidos em série:

OPRESSÃO
 OPRESSÃO
 OPRESSÃO
 OPRESSÃO
 OPRESSÃO
 OPRESSÃO
 O
 A
 Ç P

“Opressão”, de Alexandre O’Neill (1972).

like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
likeattractslike
likeattractslike
likeattractslike
likeattractslike
likeattractslike
likeattractslike
likeattractslike

“Like attracts Like”, de Emmet Williams (1958).

Além de compartilharem o arranjo espacial, possibilitado pelo recurso da diminuição do espaçamento entre as letras e pela subsequente sobreposição dos caracteres, ambos apelam para a percepção imediata do jogo em que a imagem manifesta explicitamente o conteúdo, a forma o fundo, o desenho seu significado. Cada qual com funcionamento específico em sua própria língua, esses poemas compostos em tempos e lugares distintos demonstram o aproveitamento das técnicas tipográficas que requerem habilidades específicas de manejo das

ferramentas de edição e impressão,⁸⁸ ou como pretendia El Lissitzky em 1923, topografia e tipografia se unem para performar a visualidade do texto, de modo que os conceitos sejam incorporados pelo arranjo adequado das letras (LISSITZKY, 2001, p. 394). Ademais, esses poemas radicalizam a noção de que um texto é, basicamente, “l’organisation matérielle des signes d’une langue sur une surface” (BALPE, 1980, p. 21).⁸⁹ A organização não-linear do texto permitida pelas técnicas de impressão fornece aos poetas estratégias de criação que obrigam o leitor a novos modos de leitura, voltados agora – e desde Mallarmé – para os signos e para os espaços gráficos como estruturas igualmente significantes.⁹⁰ Pode-se dizer que essa visagem tecnológica da escrita e do poema como *máquina plurissignificante* interfere na dinâmica da sociedade como um todo, muito embora isso se manifeste mais claramente na fotografia e no cinema, como explica Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da possibilidade de sua reprodução técnica*. Ainda assim, ele escreve, as transformações operadas na escrita são “apenas *um caso isolado* – particularmente importante, é certo” (BENJAMIN, 2017, p. 12) de um fenômeno mais amplo.

Benjamin observa que as condições de produção de determinada época, como no caso da reprodução técnica da obra de arte na era capitalista, não só modificam a lógica interna a que o artista submete seus processos de criação como também alteram drasticamente a recepção do objeto estético, do culto à exposição, da experiência individualizada à massificada. Explica-se essa mudança pela ideia da perda da aura que antes envolvia a obra original e pretensamente autêntica. Na era da possibilidade da reprodução técnica, escreve ele, não há mais lugar para “o tipo de compreensão sonhadora” (Idem, p. 23) privilegiado no passado, enraizado em noções fechadas de beleza. A reprodução confere à obra o estatuto de arte *emancipada* dessas inferências ao mesmo tempo em que “retira do domínio da tradição o objeto

⁸⁸ Estão implícitas aqui as considerações de McLuhan sobre o advento e desenvolvimento da tipografia: “A mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos. [...] do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, foi também o primeiro ‘bem’ ou ‘artigo de comércio’ a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico” (MCLUHAN, 1972, p. 176-177).

⁸⁹ “a organização material dos signos de uma língua sobre uma superfície”.

⁹⁰ Veja-se, nesse sentido, o que diz Gonzalo Aguilar sobre o uso da tipografia pelos movimentos de vanguarda e, em especial, pelo concretismo: “Foi uma crença generalizada entre os movimentos de vanguarda que a arte tecnificada descarregava energias e tensões em uma cultura de massas atravessada por uma realidade dominada pela tecnologia. Na prática fundamentalmente manual que é a escritura literária, a tipografia – localizada sempre no final do processo e fora do controle do autor – trazia ao espaço literário o dado tecnológico moderno. [...] Essa necessidade e presença tecnológica se encontram desde o princípio nos poemas concretos: já não há escritura em um sentido manual e a própria forma do poema depende das soluções mecânico tipográficas. [...] A tipografia retira o poeta – mediante seu princípio reprodutivo – do mundo artesanal e o coloca diante de novas possibilidades tecnológicas de escritura [...]” (AGUILAR, 2005, p. 218-219).

reproduzido”. A obra deixa de ser autêntica, no sentido de se realizar a partir do gesto de um gênio. Como o advento do cinema, por exemplo, o espectador não se sente identificado propriamente com o ator num palco, como acontecia no teatro; ele passa a ter uma identificação direta com os instrumentos técnicos envolvidos nos processos de elaboração do filme – edição, efeitos e montagem – mais do que com as personagens que enxerga.

Ao desviar-se rapidamente das questões que envolvem a fotografia e o cinema, Benjamin se volta para a esfera literária e para as transformações fomentadas nesse campo pelo avanço da imprensa. “A competência literária”, diz ele, “já não se fundamenta numa formação especializada, mas sim politécnica, e torna-se assim um bem comum” (IDEM, p. 32). A capacidade de escrever, nesse caso, é o resultado do acesso massificado aos meios tecnológicos disponíveis, sejam eles uma máquina de escrever, um computador ou qualquer outro *gadget* recém inventado.

O que disso tudo se infere para a poesia experimental, posto ser ela uma prática interartística, voltada preferencialmente para a visualidade da imagem, ainda que permaneça identificada sob a divisa da literatura, é o fato inegável de que ela resulta, enquanto fenômeno, por um lado da acessibilidade irrestrita aos meios e, por outro, de um processo de adaptação das antigas técnicas da escrita, mesmo da tipografia, às novas ferramentas. Na poesia experimental, a *reprodutibilidade técnica* continua a ser uma condição externa para a sua difusão enquanto a *reprodução das técnicas* empregadas pelos artistas em diferentes produções é um dos seus formantes. O experimentalismo transfere para o literário, quase que ingenuamente, o fascínio tecnológico que antes tinha no cinema um ambiente privilegiado, também pelo seu valor de exposição, na medida em que não é uma criação elaborada para a reflexão demorada, como num rito sagrado ou num livro de Proust, mas para a informação instantânea: a leitura se torna objetiva como o produto da câmera.

Aqui, tomadas as reflexões de Benjamin como ponto de partida, já podemos seguir adiante para outro fator relevante para a compreensão de mundo da poesia experimental, que é a sua condição fetichizada, pois o fetichismo da tecnologia vem nela acompanhada pelo da mercadoria – como Benjamin observa ter ocorrido também com o cinema, por sinal. O experimentalismo sofre os efeitos do fetichismo da mercadoria conquanto produto da cultura circundante e tem seu ideal originário de ruptura submetido à lógica de consumo, correndo o risco de ser neutralizado e devolvido à normatividade, pois, como adverte Enzensberg, aquilo que carrega o rótulo da experimentação se torna, com o passar do tempo, vendável e tem sua força inicial e intenção de ruptura neutralizadas, não pelo insucesso diante do público em geral

e desconfiança da cultura oficial, como quer Adorno,⁹¹ mas, pelo contrário, justamente em razão da sua transformação em mercadoria. Para Umberto Eco, esse processo de cooptação é um mecanismo eficiente e sistemático de substituição de valores estéticos por monetários:

[...] a sociedade insere estas pesquisas num fluxo de utilização, transformando-as em objeto de comércio, de leilão, de mercadoria avaliável em tabela, apreciável não mais pelos valores cognitivos que comporta através de uma leitura atenta dos valores formais, mas por sua cota de novidade e pela cotação de mercado que recebe. O experimento prenuncia então, aqui também, o consumo, quando menos no nível da decoração ou do investimento de capitais. (ECO, 2016, p. 230-231)

Se produtos estéticos e conceitos desenvolvidos a partir deles tornam-se objetos de contemplação e de negócio,⁹² no experimentalismo esse quadro é particularmente complexo, dada a conhecida atividade de seus participantes, simultaneamente criadores e críticos. Pelo menos na fase inicial, são os mesmos indivíduos que concebem, comercializam e adquirem produtos aos quais eles mesmos conferem valor. Veja-se, nesse sentido, o caso da Poesia Experimental Portuguesa: foi apenas em 2004, quarenta anos após a publicação do primeiro caderno coletivo, que sua produção passou a ser analisada de maneira exaustiva por agentes externos ao movimento.⁹³ Até então, os autores assumiram sem reservas o papel de arcontes, estabelecendo a *didaskália* para os próprios textos, imputando-lhes significação, discutindo suas teorias e tornando o fetiche mais misterioso, como diria Edoardo Sanguinetti, ao criarem “a oferta de uma mercadoria para a qual não existe procura reconhecida. Melhor, a ausência de toda a relação formal com os produtos reconhecidos no mercado contemporâneo parece inicialmente uma garantia estética” (SANGUINETTI, 1972, p. 58). Em *Ideologia e Linguagem*, o crítico italiano assim percebe a dinâmica mercantil do experimentalismo:

⁹¹ Escreve Adorno na *Teoria Estética*: “Actualmente, a cultura oficial concede um espaço particular ao que ela, com desconfiança, considera como experimentação, aguardando já em parte o seu insucesso e assim a neutralizando” (ADORNO, 2013, p. 65).

⁹² Os dois números da *PO.EX*, por exemplo, são atualmente artigos altamente valorizados no mercado alfarrabista português. Foram-me oferecidos, em março de 2015, ao preço de € 2.200,00 (dois mil e duzentos euros), por um alfarrabista da Rua do Alecrim, em Lisboa. A quantia era, na altura, bem mais elevada que a de outros itens disponíveis e bem acima do valor de catálogo para leilão, que girava entorno de € 70,00 (setenta euros) por volume, conforme fui informado por outro alfarrabista, no Porto. Fenômeno semelhante acontece com a obra de Ana Hatherly: no Brasil, onde é relativamente pouco conhecida, um exemplar de *O Ladrão Cristalino* custa, em média, R\$ 200,00 (duzentos reais) e de *A casa das musas* R\$ 300,00 (trezentos reais). Ocorreram nos últimos anos, em Portugal, vários leilões de seus livros e obra pictórica.

⁹³ Refiro-me à já citada *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*, organizada por Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro.

O vocábulo experimentalismo, pode então indicar, a se assim o quisermos interpretar, esta forma extrema de neutralização original. No auge da especialização profissional o laboratório é transferido para dentro das próprias paredes do museu cliente. E assim queimado até ao fundo o leque formado pela transição, que alojava a inteira existência das operações de toda e qualquer vanguarda. O heroísmo patético não possui senão outro campo de batalha, onde se possa exercitar, senão entre esse mercado-museu. Nasce uma espécie de torneio gímnico, cujo virtuosismo é já apenas técnico, destinado a desenvolver-se numa construção à qual é lícito tomar, leal e ferozmente, um único rosto. E a falsa analogia com o experimentalismo científico possui também neste ponto a sua dose de verdade a ensinar, como pode de facto ensinar, que as duas culturas se encontram por fim juntas e pacificadas na mesma fraternal condição neutra. Quanto à aventura, ela será doravante concebível como uma espécie de exercício guiado, que se desenvolve normalmente, pouco a pouco, pelas diversas salas de exposição permanente. (SANGUINETTI, 1972, p. 73-74)

Neutralizado, integrado ao fluxo da própria época e posto em circulação como objeto fetichizado, o experimentalismo se apropria dos modos de produção que, por um lado, favorecem o *status quo* e, por outro, lhe permitem resistir contra o sistema de que faz parte. Esse paradoxo inerente à poesia experimental constitui um oxímoro na medida em que haveria, teoricamente, uma relação antitética de princípio entre estética e mercado.⁹⁴

2.2 A PO.EX: tecnologia e transcendência

Desenvolvimento da conjuntura sonhada por Valéry, na década de 20, e projetada como tendência Benjamin, nos anos 30, a poesia experimental dos anos 60 representou a passagem acelerada da reprodução mecânica para a reprodução cibernética, resultado concreto extremado daquele primeiro estágio apenas previsto e imaginado, conforme a análise de W. J. T. Mitchell no ensaio *The Work of Art in The Age of Biocybernetic Reproduction*. A era da informação,

⁹⁴ Conforme o raciocínio de Terry Eagleton, suficiente para ilustrar o caso: “Como antítese do objeto estético, uma espécie de artefato pervertido, a existência material da mercadoria é uma simples instância casual da lei abstrata da troca. Trata-se de um exemplo da ‘má’ universalidade de Hegel, mas, vista como fetiche, a mercadoria também exemplifica a ‘má’ imediatez, negando as relações sociais gerais nas quais ela foi produzida. Como puro valor de troca, a mercadoria apaga de si qualquer resíduo de matéria; como um objeto aurático sedutor, ela expõe o seu próprio ser sensível singular numa espécie de espetáculo espúrio de materialidade. Mas esta materialidade é ela mesma uma forma de abstração, servindo para esconder as relações sociais concretas da sua produção. De um lado, a mercadoria espiritualiza a substância daquelas relações até fazê-las desaparecer; e de outro, investe as suas próprias abstrações com uma densidade material plausível. No seu esoterismo, como na sua hostilidade raivosa contra a matéria, a mercadoria é uma paródia do idealismo metafísico; mas ela é também, enquanto fetiche, a forma perfeita da materialidade degradada. Ela manifesta assim um espaço compacto no qual convergem, de modo bizarro, todas as contradições da sociedade burguesa. (EAGLETON, 1993, p. 155)

afirma Mitchell, mais do que a era da máquina, interfere tanto no avanço da tecnologia como na vida prática, na natureza, nos corpos dos sujeitos e nas suas relações sociais, cujo resultado final é “the reduction of a living being to a tool or machine, and the elevation of a mere tool or machine to the level of an inteligente, adaptable creature” (MITCHELL, 2005, p. 313).⁹⁵ Ainda segundo o autor, as obras de arte atuais, ao lidarem com instrumentos biocibernéticos (manipulação digital, inteligência artificial, engenharia genética, realidade virtual, etc.), recuperam para a cópia a função aurática original⁹⁶ - que era, para Benjamin, irrecuperável. No âmbito da poesia experimental, Mitchell menciona o brasileiro Eduardo Kac como um dos exemplos mais significativos da relação com a ciência, baseado-se em duas de suas experiências: *GFP Bunny* e *Genesis*. Porquanto há a óbvia impossibilidade de reproduzi-las aqui, pelas limitações do suporte, valemo-nos da descrição a seguir:

Perhaps the most disturbing and provocative sort of biocybernetic art, however, is work that does not attempt to represent the genetic revolution but instead participates in it. Eduardo Kac’s installation, *Genesis 1999*, is a “transgenic artwork linked to the internet”, an interactive work that translates visits, or “hits”, on the installation’s Web site into instructions for random genetic mutations of microorganisms. [...] Kac’s most notorious work is a rabbit named “Alba,” produced by splicing jellyfish protein with rabbit DNA. Alba is thus engineered to be a fluorescent rabbit, though reportedly her “aureole” is only visible if one parts the fur and examines the skin under a special light. (MITCHELL, 2005, p. 328)⁹⁷

O trabalho de Kac se fundamenta em processos de fusão, decodificação e recodificação de textos e materiais genéticos, dos quais muitas vezes restam apenas vestígios. Independentemente do quão perturbadoras possam ser essas experiências para o receptor, as obras se revelam, por um lado, como manifestação crítica à realidade e, por outro, como

⁹⁵ “a redução de um ser vivo a uma ferramenta ou máquina, e a elevação de uma mera ferramenta ou máquina ao nível de uma criatura inteligente, adaptável”.

⁹⁶ Não apenas quanto aos meios e à recuperação de um senso de originalidade, a reprodução mecânica e a reprodução cibernética ou digital são diferentes, também, quanto a durabilidade: “Ao contrário das matrizes de reprodução industrial que sofrem desgaste mecânico, as matrizes digitais, pelo caráter universal da numeração permitem a reprodutibilidade *ad infinitum* sem perda de qualidade” (PLAZA, 1993, p. 78).

⁹⁷ Talvez o mais perturbador e provocativo tipo de arte biocibernética, contudo, seja a obra que não tenta representar a revolução genética, mas aquele que, ao invés, participa dessa revolução. A instalação de Eduardo Kac, *Genesis 1999*, é uma ‘obra de arte transgênica ligada à internet’, uma obra interativa que traduz visitas, ou ‘cliques’, no website da instalação em instruções para mutações genéticas aleatórias de micro-organismos. [...] A obra mais notável de Kac é um coelho chamado “Alba”, produzido pela junção de proteína de medusa com o DNA do coelho. Alba é, portanto, projetada para ser um coelho fluorescente, ainda que supostamente sua ‘auréola’ seja visível somente se alguém afastar o pelo e examinar a pele sob uma luz especial”.

amoldamento a essa mesma realidade.⁹⁸ Outrossim, o experimentalismo, tanto no estágio inicial – mecânico – quanto no estágio atual – cibernético –, é motivado pela pulsão das novidades tecnológicas, pela necessidade de fazer uso delas, e de transformar a própria poesia num *gadget* que desperte o interesse coletivo, correndo assim o risco de reduzir a função estética a item de consumo.

Outro risco imprevisível por Benjamin e realizado no experimentalismo é o retorno ao ritual a que a técnica está propensa, justamente pelo fascínio que reserva pelo espectro da ciência, que toma não raro o lugar de uma divindade substituta, dada a submissão da escrita aos instrumentos que a lança, de novo, numa relação parasitária ou, como afirma Abraham Moles: “as fórmulas da prática científica se confundem amiúde com um ritual que se mostra – em geral – eficaz [...]. A técnica é, pois, um ritual eficaz que não se distinguiu do ritual religioso, a não ser quando soube medir sua eficácia e discernir os problemas simples, por essência” (MOLES, 2007, p. 246).

Já no ensaio “As Aporias da Vanguarda”, de 1962, Hans Magnus Enzensberger apontava para esse problema ao atribuir a noção de experimento na arte contemporânea ao jargão da moda, ao “vocabulário da indústria da consciência”, ao blefe que “coqueteia com métodos científicos e suas exigências, mas não pensa em se relacionar com eles seriamente”, ao deliberado disfarce de impropriedade e marca comercial que garante a circulação às manifestações estéticas. Segundo ele, a pretensa experimentação de certos movimentos lhes assegura imunidade diante da crítica, especialmente daquela entusiasta das vanguardas (ENZENSBERGER, 1985, p. 69-71).⁹⁹ Por conseguinte, a concepção de mundo experimental, – sua ideologia e seu sistema de pensamento –, não é um elemento externo e desinteressado, mas um dos seus aspectos constituintes, pois como lembra Mukarovsky, em arte toda concepção

⁹⁸ Para um estudo mais amplo da *ciberliteratura* e da obra de Eduardo Kac, consultar: KAC, E. (ed.). *Media Poetry: na international anthology*. 2ª ed. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect, 2007. Também: KAC, E. *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. Na internet: <http://www.ekac.org>.

⁹⁹ A leitura é, em parte, limitada, por recair na indistinção dos objetos, uma vez que subsome como experimentais de Kerouac à Poesia Concreta, múltiplos movimentos de predisposições estéticas frontalmente opostas. No referido ensaio, Enzensberger não poupa a poesia concreta e, talvez por isso, tenha sido ignorado pelos seus integrantes. Salvo engano, Haroldo de Campos é o único a mencionar o poeta alemão, o que, aliás, faz de maneira positiva, numa tentativa um tanto forçada de reconciliá-lo à estética concretista: “Basta dizer que o pêso da vanguarda é sensível mesmo no caso de um poeta de propensão menos extrema quanto ao experimento, como Hans Magnus Enzensberger (nascido em 1929), talvez o mais conhecido poeta da jovem literatura alemã [...]. No mesmo passo em que faz a crítica da vanguarda radical, Enzensberger – um poeta na linha conversacional-irônica de Pound a Brecht – deixa-se marcar e fascinar por ela. É elucidativo saber que esteve em contato com Max Bense e foi professor convidado na Escola de Ulm. Quando Enzensberger apresenta o poema como ‘objeto de uso’, está ecoando, embora num sentido pessoal, a estética de Max Bill, dos ‘objetos para a utilidade do espírito’ [...], cujas repercussões já se tinham feito sentir na teoria da poesia concreta de Gomringer e do grupo *Noigandres*, no caso brasileiro numa acepção bastante próxima da que interessaria Enzensberger, porque ligada à concepção tecnológica de Maiakóvski, do poema como forma de produção industrial” (CAMPOS, H. 1977, p. 178-179).

de mundo “não apenas se encontra fora da obra de arte, como algo que é expresso por ela, mas acaba por ser, directamente, o princípio da sua construção artística ao influenciar as relações recíprocas entre suas componentes e também a significação global do signo artístico que é a obra” (MUKAROVSKY, 1993, p. 311).

O experimentalismo é, portanto, dependente dos expedientes técnicos de que dispõe: ora das máquinas, como nos poemas de O’Neill e Williams; ora da virtualidade, como na biopoesia de Kac. Seu mote é estar sempre *up to date*, embora seja sempre “presa do seu suporte”. Essa subordinação à tecnologia atua como um *aggiornamento* compulsório e compulsivo em relação à ciência, o que, na prática, nada mais é que a expressão de sua conformação estética ao *zeitgeist*; ou ainda como réplica do ramerrão das vanguardas do início do século XX, nomeadamente o do Futurismo, marcado pelo medrado ânimo diante do progresso e pelo fascínio da técnica,¹⁰⁰ conforme assevera Clemente Padín:

La “nueva poesía” que ostensiblemente se ha enfrentado a la poesía de expresión no ha escapado al vicio de los “ismos” anteriores. [...] Todas sus vertientes – las poesías tecnológicas, plásticas, gestuales, letristas, sonidistas, cosistas, fónicas, estructurales, visuales, fonéticas, fotográficas, neodadaístas, etcétera, - se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacados por la industria cultural: el libro, la exposición, el concierto, el *happening*, la revista, la audición, etcétera. Han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar, aunque es indudable su influencia, cuantitativa aun, en la consecución de un arte inédito, un arte que escape al *ars celare artem*, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos, que sea sólo vida y no obras que dicen y no hacen. (PADÍN *apud* ESPINOSA, 1987, p. 20-21)¹⁰¹

¹⁰⁰ Desse deslumbramento pela técnica dão testemunho, dentre outros textos, o *Manifesto técnico da literatura futurista*, de F. T. Marinetti (1912); e o *Manifesto da arte mecânica futurista*, de Ivo Pannaggi e Vinicio Pladini (1922). O que diferencia o experimentalismo da estética futurista – e os poetas experimentais fazem questão destacar isso – é o contrapeso que a tradição exerce em relação ao *aggiornamento* compulsório: “A ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX não foi uma ruptura igual, por exemplo, à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro. O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica [...]” (ACM, p. 13). O Futurismo, pelo menos à portuguesa, é a vanguarda por excelência, talvez porque a menos atrasada em relação à Europa, e aquela cuja capilaridade mais se estende ao longo do século XX. A reação do Experimentalismo ao Futurismo é, por isso mesmo, tensiva. Se por um lado Pessoa e a geração d’Orpheu são seus mestres, é contra eles que o movimento pretende demarcar seu lugar na história literária.

¹⁰¹ “A ‘nova poesia’ que ostensivamente enfrentou a poesia de expressão não escapou ao vício dos ‘ismos’ anteriores. [...] Todas as suas vertentes – as poesias tecnológicas, plásticas, gestuais, letristas, sonoras, coisistas, fônicas, estruturais, visuais, fonéticas, fotográficas, neodadaístas, etc. – têm se integrado ao sistema e indirectamente o servem, utilizando os mecanismos habituais de processamento e consumo já destacados pela indústria cultural: o livro, a exposição, o concerto, o *happening*, a revista, a audição, etc. Têm preservado a ordem que denodadamente têm pretendido transtornar, ainda que seja indubitável sua influência, quantitativa ainda, na consecução de uma arte inédita, uma que escape à *ars celare artem*, uma arte que escape ao artificio, criado e disfrutado por todos, que seja apenas vida e não obra que dizem e não fazem.”

Para além do *Futurismo*, a necessidade de demonstrar que a poesia interfere no presente imediato repete, também, o manifesto de Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, de 1946, no qual é defendida uma poesia que se presentifica na utilização dos meios sem se rebaixar a eles ou sem através deles tentar suprir quaisquer necessidades externas: ela intervém no agora (HAUSMANN; SCHWITTERS, 2001, p. 192). Todos os manifestos que precederam ou integraram o movimento internacional da Poesia Experimental, aliás, ressaltam a dimensão temporal da criação poética e sua interação com os meios disponíveis. Para Paul de Vree, por exemplo, a poesia é: “a vocal phonetic phenomenon in itself, a psycho-social source objectively structured with the aid of words, sounds, and mechanical and graphic means (recording and writing)”, em que “the machine is indispensable”; e para concluir com uma fórmula decisiva, afirma: “at the dawn of electronic era poetry can no longer be a fable” (DE VREE, 2001, p. 539-540).¹⁰² Por semelhante modo, no *Manifesto para a Poesia Concreta* Öyvind Fahlstrom se refere às invenções eletroacústicas de Pierre Schaffer no terreno da música como modelares para a poesia (FAHLSTROM, 2016, p. 24).

Também nos textos fundadores dos concretistas brasileiros esse alumbramento causado pela vaga cibernética se pode verificar. No manifesto “*olho por olho a nu*”, Haroldo de Campos entende a Poesia Concreta como “a linguagem adequada à mente criativa contemporânea” porque, dentre outros fatores, “permite a comunicação em grau + rápido” e, por isso, ela é um “VETOR/ para/ o/ FUTURO” (CAMPOS, H., 2006, p. 76). Décio Pignatari, por sua vez, se refere, em *arte concreta: objeto e objetivo*, à cibernética de Wiener como pressuposto para as mudanças necessárias na noção e prática da poesia (PIGNATARI, 2006, p. 64). E em Augusto de Campos, mais do que nos outros dois, as pretensões tecnológicas tomam o corpo dos poemas, dos *Poemóviles* aos poemas virtuais ainda hoje por ele realizados.

Por fim, podemos citar as linhas iniciais da *Position I du Mouvement International*, manifesto que reúne, em 1963, as inúmeras correntes de neovanguarda nascidas na esteira do concretismo ou sob o selo do experimentalismo, configurando assim uma identidade para essas tendências e correntes estético-literárias que acaba por epitomar:

If the poem has changed
It is that I have changed
It is that we all have changed

¹⁰² “um fenômeno vocal fonético em si mesmo, uma fonte psico-social objetivamente estruturada com o auxílio de palavras, sons, e meios mecânicos e gráficos (gravação e escrita)”; “a máquina é indispensável”; “no alvorecer da era eletrônica a poesia não pode mais ser uma fábula”.

It is that the universe has changed ¹⁰³

Os fatores destacados até aqui, e ressaltados por Padín, se encontram, como não poderia deixar de ser, no cerne do movimento da *Poesia Experimental Portuguesa*, tributária daqueles que pretenderam renovar a tradição estabelecida e se constituírem, eles mesmos, como uma *tradição de inovação*. Na *PO-EX*, o arrebatamento diante da tecnologia se dá, simultaneamente, na teoria e na prática. No texto introdutório da *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques assinalam a importância da cibernética, entre outros aspectos, para o experimentalismo e para o ajustamento dos sujeitos ao mundo: “Ver, ouvir, experimentar, mesmo através de extensões cibernéticas, são os meios reais de o homem comunicar com o mundo e o universo” (MARQUES; MELO E CASTRO, 1973, p. 15). Acreditam os autores que a poesia concreta seja o gesto original de técnicas de comunicação inovadoras, numa óbvia inversão da ordem cronológica da utilização desses meios, uma vez que a poesia concreta se vale dos meios comunicacionais desenvolvidos em outras áreas do conhecimento. Sua convicção demonstra, contudo, além da necessidade de reafirmação do pioneirismo do movimento, a importância que esses meios ocupam nos processos criativos experimentais, como n’*A proposição 2.01*, em 1965, Melo e Castro já havia fixado:

Da simples proposição de uma poesia experimental pode inferir-se imediatamente a existência de algum modo de aproximação entre a atividade artística e a atividade científica. Evidentemente que um experimentalismo estético não é o mesmo que um experimentalismo científico, mas a diferença é mais tecnológica que de atitude mental. Experimentar como fenómeno poético não significa trabalhar fora do poético, até obriga justamente a estar dentro dele uma atitude aberta sem preconceitos nem reservas tentando aprofundar-lhe a natureza, delimitar-lhe os métodos, redefinir-lhe as leis e as raízes desde as fontes mais originárias até ao seu actual desenvolvimento e adaptação às condições humanas e tecnológicas do nosso tempo. (MELO E CASTRO, 1965, p. 61-62)

Em *Poética dos meios e arte high tech*, Melo e Castro volta a advogar em favor das novas tecnologias ao passo que desconsidera quaisquer efeitos negativos inerentes a esses mecanismos, atribuídos exclusivamente à ação manipuladora do homem com vistas ao poder.

¹⁰³ “Se o poema mudou/ É que eu mudei/ É que todos nós mudamos/ É que o universo mudou”. Disponível em ubuweb.com.

Toda tecnologia seria, portanto, naturalmente boa em si mesma, numa espécie de pelagianismo às avessas em que os homens são maus e as coisas que produzem são autossuficientes. O texto, como se vê, é quase uma loa ao progresso: ¹⁰⁴

[...] a alta tecnologia contém em si própria muito mais vastas possibilidades quando aplicadas para melhorar a vida e desenvolver a criatividade e dignidade humanas. Basta que ela seja usada segundo princípios deontológicos adequados por cientistas, investigadores, médicos, engenheiros, sociólogos e também evidentemente por artistas conscientes e devidamente preparados. Esta é a posição ética duma nova poética a projectar-se no século XXI: cumpre aos artistas usar a high tech para produzir a arte a fruição da beleza que as transformações perceptivas da nossa própria existência vão em cada momento originando e abrindo caminho para as novas e talvez únicas condições de sobrevivência. (MELO E CASTRO, 1988, p. 11)

Alguns dos textos que compõem a antologia *Poemografias* seguem esse mesmo ideário. O próprio Melo e Castro postula, em “Perspectivas da Poesia Visual: anos 80 (3 ângulos)”, um programa para a Poesia Visual de então: “através do uso inovador transgressivo dos novos meios cibernéticos de comunicação, produzir – antes os nossos olhos – a materialização desmistificadora desse vazio da comunicação – desse vazio da linguagem que nos estiola e anula – mas que também nos caracteriza como indivíduos destes anos 80” (MELO E CASTRO, 1985, p. 138). No mesmo diapasão, Em “Poesia: ou a interação dos sentidos”, Fernando Aguiar infere que “as palavras, como único recurso expressivo da poesia, tornaram-se um limitado campo de acção perante todos os processos informacionais e cibernéticos” (AGUIAR, 1985, p. 156) e que, por isso, o poeta contemporâneo assume o papel de cientista e designer com vistas a criar formas de arte interativas; na medida em que manipula códigos linguísticos mais complexos, aliados à tecnologia dos meios de informação e à performance do próprio artista. Para Aguiar, com esses meios a poesia evolui de um ato solitário para um ato conjunto e sinestésico, que permite ao espectador tornar-se participante da obra. Destarte, vaticina: “O futuro pertence às novas tecnologias, e a poesia irá acompanhar este desenvolvimento explorando, na medida do possível, todas as capacidades que os novos meios de expressão

¹⁰⁴ Essa postura de Melo e Castro é coerente com sua trajetória poética ao longo dos últimos cinquenta anos, haja vista a intensa exploração de recursos tecnológicos que realiza desde a década de 1960 até experiências recentes, como o livro ..., publicado em 2017. É dele, a propósito, o primeiro videopoema de que se tem notícia no mundo, quando essa técnica era ainda não mais que incipiente: *Roda Lume*, produzido 1968 e televisionado em 1969 pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa, canal estatal). Para uma análise desse videopoema e de outras criações eletrônicas de E.M. de Melo e Castro, ver: FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric Digital Poetry: an archeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: Alabama Press, 2007, p.119-125. Veja-se também o texto de Eduardo Kac: KAC, E. “A videopoesia de Melo e Castro” In: *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 330-333.

proporcionam. O poeta, como qualquer outro operador estético, terá que se atualizar para empregar as linguagens e os meios do seu tempo” (AGUIAR, 1985), p. 173). Ainda noutro texto, “Apontamentos de: Literatura Informacional ou A poética dos anos 80”, de Silvestre Pestana, há menções a diversos avanços tecnológicos que interferem no cenário mundial e seu influxo simultaneamente criador e destruidor, mas o poeta é tido por criador de mundos a partir desses novos meios, como quem “não trabalha para a destruição” senão para a invenção (PESTANA, 1985, p. 206). E, por fim, em “A escrita do olhar” António Aragão defende o uso da tecnologia, incontornável para as novas configurações literárias. Segundo ele, devido aos meios de comunicação de massa integrados às artes, a estética tradicional dá lugar à experimentação científica.

No que concerne aos aparatos tecnológicos aplicados à literatura, o português mais atuante e avançado tem sido, nas últimas quatro décadas, Pedro Barbosa, tradutor de Abraham Moles (com quem, aliás, desenvolveu pesquisas na Universidade de Estrasburgo), promotor de discussões teóricas e desenvolvedor de ferramentas de geração de textos por computador.¹⁰⁵ Barbosa não separa Arte e Técnica, “já que ambas se assumem como atividades produtoras de objetos” (BARBOSA, 1995, p. 216). Para ele, o produto da arte cibernética, como a literatura por computador, “não *digere* conceitos, não *apreende* o sentido das frase, apenas trabalha com a parte material da linguagem – os significantes” (BARBOSA, 1977, p. 27). A literatura por computador seria, então, uma *literatura concreta*, no sentido de dar ênfase à materialidade linguística, por natureza carregada de poeticidade.

A práxis de Barbosa consiste, desde os anos 70, no uso de sintetizadores de textos configurados para realizar combinações, permutações e recriações a partir das coordenadas prescritas por um operador, o que significava elevar ao infinito, com recursos automáticos, as possibilidades conseguidas por um Raymond Queneau, por exemplo. Excitado pelos seus inventos, o autor não se furta à previsão de que “as utopias de hoje serão a realidade a realidade de amanhã”, como um Valéry *après-la-lettre*. Trata-se, sobretudo, da tentativa de engendrar, como propunha Norbert Wiener, uma cibernética humanista e esperançosa no porvir da ciência; esperança essa representada pelos poderes *apokatárticos* atribuídos à tecnologia (o que não deixa de ser uma forma incomum de transcendência):

¹⁰⁵ A bibliografia completa e parte dos experimentos literários podem ser vistos na página pessoal de Pedro Barbosa na internet (pedrobarbosa.net), e também no Arquivo de Poesia Experimental (po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografias/pedro-barbosa-biografia/)

Não se trata de levar a máquina a funcionar em regime de monólogo autista mas de aprendermos a dialogar com ela: este foi o grande ensinamento que a prática nos deixou. Não é o monólogo automático do computador que importa atingir, mas o diálogo entre o artista e a máquina: esse será o estatuto futuro do artista programador.

E, tal como hoje o matemático ou o cientista, um dia veremos o artista vestir sua bata branca antes desse sentar, em qualquer Laboratório de Arte Automática, aos comandos de um vasto cérebro electrónico de memória ilimitada. (BARBOSA, 1977, p.72-73)

Quanto às práticas específicas da *PO.EX*, entendidas coletivamente, não obstante o que foi dito no capítulo anterior, têm razão Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro ao mencionarem certo atraso do movimento português, pelo menos numa primeira fase, em comparação ao restante da Europa no que tange ao acesso aos meios tecnológicos mais avançados. Mas se equivocam esses autores ao considerarem a má utilização desses meios como um indício de resistência ou “como aviso irónico contra uma credulidade mecanicista mais ou menos ingénuo, ora como forma de crítica ideológica e social”, ou ainda como prática “interventiva”, de recusa deliberada da “sofisticação técnica e a hegemonia dos *media* na indústria cultural, resistindo paralelamente ao vulgar propósito utilitário das redes de informação institucionalizadas” (SOUSA; RIBEIRO, 2004, p. 37).

Ora, pelo contrário, se o Experimentalismo é, como vimos, representante do espírito do tempo, seu potencial crítico é limitado justamente pela ingenuidade diante desses meios e sua aderência em geral acrítica à sofisticação tecnológica é-lhe uma condição de sobrevivência. Isso talvez explique o comportamento que hoje, em retrospectiva, consideraríamos desmesuradamente sectário e radical, como se à poesia experimental pertencesse *a verdade* da poesia. Por mais que, talvez, alguns dos seus representantes acreditem ou tenham acreditado nessa falácia, a derrocada do movimento em duas décadas de atividade prova o contrário, bem como o retorno ao verso, a partir dos anos 1990, que muitos deles empreenderam, tanto pelo desencantamento individual como pelo esgotamento das práticas.

Nesse contexto, Ana Hatherly destoa do grupo ainda nos anos 1975, mostrando-se mais integrada à cultura, dialogando com diversas correntes teóricas e apresentando maior consciência das limitações dos meios. Embora tenha demonstrado elevado interesse pelas tecnologias aplicadas à poesia, sua atenção primordial sempre esteve voltada à escrita como uma tecnologia milenar e fascinante, independentemente dos suportes.

2.3 Ana Hatherly e a tecnologia do fascínio

Ana Hatherly ocupa um lugar dissonante no contexto do experimentalismo português: compartilha, sim, do entusiasmo teórico acerca dos meios tecnológicos, mas não os utiliza maciçamente nas criações, preferindo modos de composição mais artesanais. A sua obra tenciona instituir, em resposta ao *fascínio da tecnologia*, uma *tecnologia do fascínio*.

Registro desse entusiasmo pelos meios tecnológicos são textos originalmente destinados à transmissão radiofônica pela RDP Antena 2, entre as décadas de 70 e 80. Em um deles, intitulado “*O robot e o trabalho humano*”, Hatherly destaca a atuação de Herberto Helder, Melo e Castro, António Aragão e Salette Tavares nesse campo, sem deixar de assumir a temática como recorrente na própria criação e cita uma das suas primeiras *tisanas*:

Tendo a gerência de um grande hotel resolvido mecanizar os seus serviços de limpeza adquire para esse efeito um robot cinzento estreito e funcional. O *robot* limpa admiravelmente. Despoja as pessoas de tudo o que trazem na mão ou sobre o corpo. Como as pessoas deixam de frequentar o *robot* limpa o hotel de toda a mobília e de todos os objectos que nele se encontram acumulados. Quando não restam mais objectos para limpar o *robot* que se chamava AMONA-UÁ erra pelos corredores raspando as paredes para libertar o hotel de todo o lixo. (*ONV*, p. 84)

Percebe-se nessa alegoria, não obstante a admitida excitação da autora pelo tema, uma visada mais distópica e disfória que a dos seus pares, o que se repete nos demais roteiros pensados para a radiodifusão. Em “A Poesia e os Computadores – I”, por exemplo, ao relatar os experimentos de Pedro Barbosa, Hatherly encerra a recensão com um questionamento melancólico: “Realmente, aqui estamos longe de toda a afectividade, de toda a seleção crítica, estética, moral, enfim, longe de todos os critérios qualitativos. A máquina tece um texto indiferente aos resultados: será isso o que o futuro nos reserva?” (*ONV*, p. 89). Há uma tensão implícita, um titubear entre afirmação e negação nesses textos, como demonstra o terceiro da mesma série, “A Poesia e os Computadores – II”:

Ciência e arte nunca estiveram desligadas, sabemos-lo bem, mas, na era actual, em que à ciência se acrescenta a omnipresença da tecnologia, os artistas assemelham-se cada vez mais aos investigadores. A criação artística, como descoberta, passa a ser um trabalho experimental, em que o acaso e o programado se equilibram ou degladiam, sendo a experiência, em si, em alguns casos, admissível como suficiente acto criador, independentemente dos resultados, uma proposta de criação em que o processo, o caminho percorrido, ou seja, o programa – como para a máquina – é que é o determinante e, finalmente, mais válido e instrutivo.

Esta linha de pensamento artístico, entre nós, deu origem à publicação de dois números de uma revista de vanguarda intitulada *Poesia Experimental* que surgiu em Lisboa nos anos 60 – nº1 em 1964, e nº 2 em 1966 – de onde saiu um grupo de poetas que vieram trazer para a nossa literatura uma contribuição renovadora como não se via desde o aparecimento do grupo *Orpheu*, no princípio deste século.

Os poetas mais significativos que participaram nesse grupo estavam a par das teorias científicas mais actuais – Cibernética, Teoria da Informação, Linguística Moderna, etc. – e realizaram as suas obras como experiências científicas (ou o mais cientificamente possível), e em alguns casos talvez pudessem alinhar sem receio ao lado das experiências dos cientistas e dos técnicos, fazendo o que a máquina fez e indo mais além do que a máquina, ao exercer sobre os seus próprios actos e textos produzidos uma avaliação crítica.

Herberto Helder, António Aragão, Melo e Castro, Salette Tavares e eu própria, todos somos exemplos dessa tendência e dessa pesquisa, e nas nossas obras podem-se encontrar elementos para uma análise comparativa da influência recíproca das pesquisas científicas e das pesquisas artísticas e sua ligação. (HATHERLY, 2009., p. 90-91)

Pelo que se vê no trecho acima, em Ana Hatherly essas ligações entre arte e ciência dificilmente passam da analogia e de uma preocupação temática rastreável ao longo dos seus escritos literários. Num sonho de *Anacrusa* há a reelaboração de um mote futurista, encontrado tanto no Marinetti do *Manifesto Futurista* quanto no Álvaro de Campos da *Ode Triunfal*, que é a potencialidade erótica das máquinas: “Sonhei que fazia amor com um automóvel branco, um Citroen DS” (ANC, p. 28). Nas páginas de *crónicas, anacrónicas, quase-tisanas e outras neoprosas*, o interesse reiterado pelo assunto é alinhado à fala de outros, como na tradução e reprodução do diálogo imaginário entre uma pessoa e um computador – inventado, informa a autora, por Christopher Evans –, no qual a máquina é capaz de rezar a partir de elaborações combinatórias (CAQT, p. 20-21). Em *Itinerários*, livro que faz parte de outra etapa da sua obra, Hatherly faz emanar, de novo, uma atmosfera de desilusão em relação aos avanços tecnológicos, conforme os versos da terceira estrofe de “Fim de século”, poema que transporta para o ambiente urbano a narrativa de Robinson Crusoe, agora ilhado na cidade:

Mergulhado
 Numa abundância informativa
 Onde tudo se torna vago
 Em seu âmago inflacionário
 Cresce o mau humor
 De um irado ser deficitário.
 (ITI, p. 70).

E também em “O novo flâneur” o tom melancólico sobrepuja qualquer traço de dandismo da *flanêrie* baudelairiana:

II

O novo flâneur
navega
num informático oceano
feito de simulacros
de imaginadas redes de sentido

Olha o ecrã
o novo espelho
que figura e desfigura
o seu medo maior

Onde é que há
um espelho que tranquilize?
A imagem é só ela:
uma constelação de impasses
um palimpsesto
feito de interfaces
(ITI, p. 74)

Diferentemente do que acontece com Melo e Castro e outros colaboradores posteriormente vinculados ao movimento da Poesia Experimental, como Fernando Aguiar, que de fato integraram a tecnologia aos seus processos criativos, essa vontade de pertencimento observada nos excertos citados pode ser entendida como expressão individualizada daquela mesma estratégia de *aggiornamento* que motivou o restante do grupo num dado momento. No caso de Hatherly, contudo, seria preferível falar numa “produção artesanal da escrita” (SILVA, 2003, p.5). E, conseqüentemente, numa transcendência voltada não para algo externo à poesia, mas a ela imanente:

Para que o objecto criado possa ser comunicado ou usado é necessário que, pelo menos em parte, tenha algo a ver com as ideias correntes, sem o que será rejeitado. A originalidade, ou seja, o grau de afastamento das ideias comuns ou correntes, está sempre limitada pelas leis da comunicação, uma vez que, como nos ensina a Teoria da Informação, para que uma mensagem possa ser recebida é necessário que tanto o emissor quanto o receptor participem, num grau significativo, de um mesmo contexto e de um mesmo código e possuam um canal comum. Porque comunicar é uma forma de troca, um processo interactivo, como hoje se diz. No fundo, a expressão da criatividade é uma questão de leitura, entendida como decifração de símbolos, como interpretação de dados fornecidos

explícita ou implicitamente através de um canal existente ou (re)criado para o efeito, porque, como bem o disse o velho Marshall MacLuhan [*sic*], *the medium is the message* (ou *the message – a message* – como ele começou por dizer). (IO, p. 93)

Em *A reinvenção da leitura* Hatherly desenvolve, melhor do que em qualquer outro texto, a noção da leitura como decifração de símbolo, mesmo dos ininteligíveis. A escrita, para ela, é mais do que um código, nasce da imagem, da pictografia antiga. Na injunção com a pintura a escrita se transforma em *cosa mentale*. O efeito da escrita é, por sinal, sempre icônico ao nível da percepção, isto é, se qualifica antes como desenho que significação: “a escrita é uma pintura de palavras” (ARL, p. 6).

Como ícone a escrita se liga ao *logos*, a um conhecimento geral do mundo, transformado, no caso das vanguardas transformaram através da tipografia, na passagem do século XIX para o XX, e também pela influência oriental: “O carácter místico da escrita [...] é assumido com grande rigor no Oriente, [...] onde o poeta-pintor-calígrafo é uma unidade cultural paradigmática” (ARL, p. 7). Hatherly é uma poeta cuja criação nasce da pesquisa e do entendimento dos processos da matéria de que se utiliza e, por isso, discorre com facilidade sobre a história da escrita na Europa e na antiguidade clássica, passando pelo barroco, seu assunto de maior interesse, detalhado com imenso cuidado em *A experiência do prodígio* alguns anos mais tarde. O itinerário da escrita passa ainda, no ensaio, por Mallarmé, considerado o modelo moderno da exploração do texto-imagem no espaço da página, raiz das experiências posteriores.

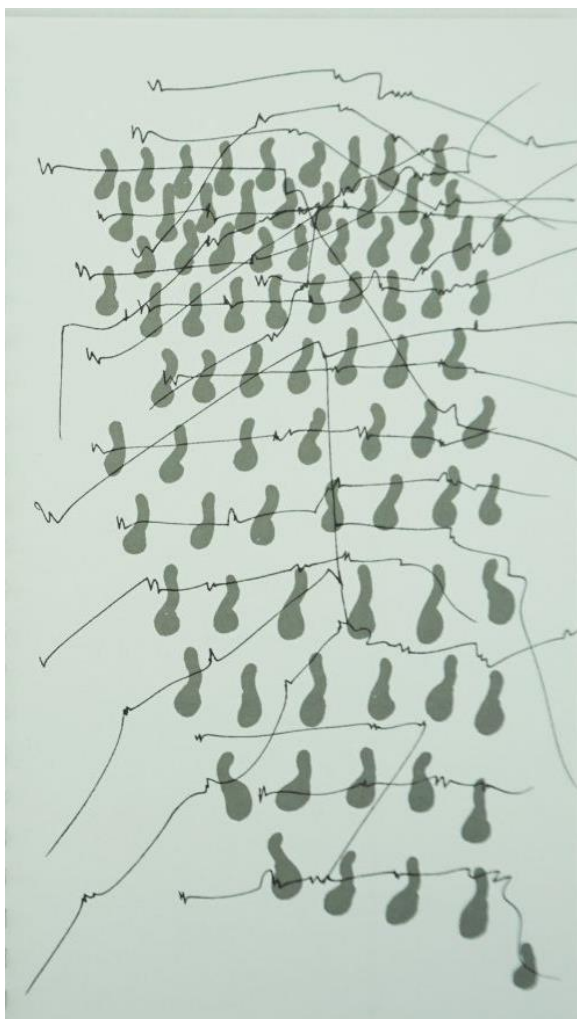
A substituição da mitologia antiga por uma utilização mais “científica” da escrita e da leitura cede lugar, segundo Hatherly, a outros mitos:

[...] a relação entre pensamento mítico e pensamento científico, observou ainda Levi-Strauss, é uma relação lógica e as suas exigências de positividade e rigor são semelhantes. Por outro lado, a criação de “novos mitos” parece acompanhar sempre as novas correntes artísticas – para os Futuristas “a velocidade”, para os Surrealistas “o subconsciente”, para os Concretistas “a estrutura” – pois como acentuou Roland Barthes “o próprio mito é transformar o sentido em forma”. A abolição dum mito, ou a sua ultrapassagem, resulta geralmente na criação dum outro e assim assistimos a um processo de substituições em cujos resíduos se enforma a qualidade mágica do acto criador: o fascínio. O mito seria então um processo (mágico) pelo qual algo de real se abstratiza por uma transcensão voluntária e específica do seu uso, culminando numa universalização do seu significado.

Se concebermos a magia como *uma tecnologia do fascínio*, enquanto técnica de efeitos dirigidos, que interessa e até define o acto criador, por um lado, no

aspecto essencial da sua estrita funcionalidade e por outro, enquanto a sua prática é um fator de marginalização, estaremos a praticar uma forma de leitura certamente correcta, além de criadora, dessa actividade milenária. (ARL, p. 11-12)

Notadamente, Hatherly possui uma visão mais clara e menos estreita do ofício que seus pares no experimentalismo. Ao reconhecer os limites e dependências teóricas da própria prática, entende melhor a própria poesia que, dessa visada, não elimina a magia mas a transforma em outra coisa, isto é, na forma como abstração do sentido. A expressão direta disso se encontra no já citado *O Escritor* e em experiências de elisão e dissolução da escrita como algo apegado a um referente, como destinada a significar. Veja-se, por exemplo, uma das imagens-texto de *A escrita natural*, cujo título aponta para a automatização do ato de escrever e, ironicamente, desfaz a concepção da poesia como arte mimética:



Tentativas de atribuição de significados a essa forma de escrita seriam invariavelmente incorretas, pois não há um referente a que se possa vinculá-la, nem um motivo qualquer representado. A única familiaridade hipotética seria com a estrutura de uma partitura musical, ainda assim por conjecturas. Nada na imagem quer dizer isso ou aquilo. A escrita natural é muda.

Para Hatherly, a legibilidade imediata proposta pelo concretismo é redutora porque exige uma leitura decifrador, produtora de significados, e por essa exigência se esgota, dada a ilegibilidade inerente às imagens. Ao contrário das suas pretensões iniciais de comunicação, a Poesia Concreta, principalmente a de matriz brasileira, esbarrou nas limitações da leitura. Os motivos pelos quais isso aconteceu, e continua a acontecer estão ligados à pretensão de seguir a rotina linear de leitura para textos doutra natureza, evidentemente não-lineares. Hatherly reconhece, contudo, que o passo dado pelo concretismo foi decisivo para o alargamento dos conceitos de escrita e leitura:

Assim, a poesia concreta, nas suas formas originais, ficou encerrada num ciclo previsto – o do seu rápido e necessário esgotamento – mas por esse mesmo processo de aniquilamento pôde dar origem a novas e diferentes vias de investigação, do mesmo passo – e isso é que é fundamental – *alargando o âmbito da leitura para fora dos limites tradicionais*. (ARL, p. 20)

Transcender a linguagem reconhecível num sistema alfabético passa a ser, então, a intenção das novas vanguardas pós-concretas e, para Ana Hatherly, torna-se uma espécie de obsessão: elidir, rasurar e desmontar os signos linguísticos estabelecidos pela norma. Afinal, se a poesia concreta havia devolvido à palavra a qualidade sígnica, “também outros signos podem ser ou voltar a ser legíveis, literais e por fim até literários” (ARL, p. 21). Essa experiência, originada, na obra de Hatherly, pelos *Mapas da Imaginação e da Memória*, deu origem ao modo específico da sua poesia:

Foi a partir dessa experiência da fragilidade da comunicação dos conteúdos dos textos e da variedade possível da leitura das formas que desenvolvi a prática do texto-imagem, que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado, alargando este para o que se poderia designar por *um campo de significação integral*, que seria o da não deliberação específica do seu conteúdo, sendo a sua única limitação a da forma gráfica. (ARL, p. 22)

Não são novas máquinas de escrita, meios eletrônicos ou digitais os interesses de Hatherly. Seu enfoque não está nos suportes, mas na forma. Na escrita como acontecimento da cultura. O fenômeno da escrita, entendido por Hatherly como prática autônoma, restitui certa fruição do mundo visível. O ato de ler o que não pode ser compreendido devolve ao leitor um quê de fascinação pelo que está diante dos olhos, uma experiência de enlevação do espírito não como pela transmissão dos conteúdos morais de homilia, mas como contemplação reveladora dos ícones e das imagens. Resume-se nisso a teoria da arte de Ana Hatherly:

Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objeto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objeto da arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível, - que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (ARL, p. 24)

Ela faz questão de ressaltar, contudo, que esse indizível nada tem de místico num sentido religioso. Não é uma ascese individual e monástica que interessa ao conceito proposto. Antes, é o silêncio interposto na forma material das palavras e das imagens. Trata-se de uma transcendência que, embora possa ser comparada aos métodos da teologia negativa, nunca busca o céu. A transcendência *na* linguagem, o dizer *mais* a partir do obscuro e oculto na língua, daquilo que se manifesta e se perde na desagregação da linguagem, é a única transcendência possível à poesia, segundo Hatherly. A transcendência e o fascínio da escrita são, sobretudo, problemas da *forma* e da natureza da poesia.

3. A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA E DO SILÊNCIO

“Tento. Acumulo rascunhos. Como eu, outros ouvintes tentaram. Não procuro uma biografia, nem um tratado, nem uma análise. O que procuro? Devo falhar este livro. Mas talvez possa escrever sobre a falha da linguagem. Escrever as tentativas, os erros, aceitar que a linguagem falhe. O que procuro, aprender a falhar”.

Pedro Eiras (2014, p. 32)

3.1 A transcendência pela forma

*“La poésie concrète est la poésie de l'immanent”*¹⁰⁶, afirma, em tentativa de definição sumária, o crítico romeno Mihai Nadin, num artigo publicado pela revista *Poétique* (NADIN, 1980, p. 257). Essa espécie de *anexim* tem sido, desde então, assumida pela crítica como verdade incontestada, entendida como inscrição condenatória pelos detratores e como descrição hagiográfica pelos aderentes ao concretismo, numa disputa quase religiosa, como se de um *titulus crucis* secular e anacrônico se tratasse.

Segundo Nadin, por ser estritamente material e indicial, a Poesia Concreta resiste a qualquer forma de transcendência. E. M. de Melo e Castro concordaria, parece-me, com essa recusa, considerado o fim do ensaio “A poesia, o poético, o poema”, incluído no volume *O fim visual do século XX*:

A linguagem será, assim, uma assíntota da comunicação, um espelho não totalmente fiel, mas apenas relativamente rigoroso de nós próprios enquanto sobreviventes.

Mas sobreviventes de quê e para quê?

A função metafísica da linguagem tanto se manifesta no visionário dos poetas [...] como no simbolismo dos rituais religiosos, ou na poesia simbolista do século XIX, para não falar já na própria magia. As palavras poderão, de fato, mais do que propriamente nos revelam?

Tudo dependerá do uso que se lhes der e de quem as usar?

A palavra-símbolo é apenas uma representação de algo que a transcende, mas de que ela, “palavra”, está materialmente desligada.

A palavra-magia é a desencadeadora de ações sem relação de causa e efeito, proporcionadas ou sequer compreensíveis.

¹⁰⁶ “A poesia concreta é a poesia do imanente”

Ora, é precisamente de mundo de símbolos e de mágicas que o homem atual é sobrevivente, estruturando-se de sinais e de signos desligados de toda a transcendência, mas por isso mesmo capazes de ação no nível mais imediato e precário da comunicação. (MELO E CASTRO, p. 192-193)

Para ele, o símbolo é uma instância abandonada da comunicação, restando a dimensão puramente sógnica que, para a humanidade, constitui-se numa condição de sobrevivência. Dito de outro modo, a poesia experimental seria a tábua de salvação para a poesia, submergida num mar de símbolos inúteis. Além de expressar extrema radicalidade e de promover, a fórceps, uma ruptura imaginada com as tradições anteriores ao experimentalismo, o crítico relega a sobrevivência do mundo à não-transcendentalidade dos signos linguísticos. Sem me delongar demais na demonstração do absurdo dessas afirmações, recorro a outro crítico, que caminha em direção oposta àquela:

Quando o poema é bem-sucedido, o problema se acha resolvido nele: em seus limites, uma correspondência mágica, de fato, predomina. Algo dessa intercambialidade parece ligar-se até mesmo às experiências mais recentes num tipo de poesia que nem expressa nem registra coisa alguma, mas torna as palavras e suas relações recíprocas seu único material; por significativo que pareça, esse tipo de poesia foi descrito como poesia “abstrata” e “Concreta”. (HAMBURGER, 2007, p. 48)

O que Melo e Castro considera como abandono da magia, Michael Hamburger enxerga como seu retorno. Num “poema bem-sucedido”, diz ele, algo de mágico acontece dentro dos limites do próprio poema. Não se trata, então, como quer Nadin, de uma imanência sem escapes, mas, pelo contrário, de uma transcendência operada na imanência. É o caso de “Silêncio” (1954),¹⁰⁷ de Ernst Gomringer, dos mais clássicos e mais citados poemas concretos:

¹⁰⁷ Extraído da *Anthology of Concrete Poetry*, editada por Emmett Williams (2013).

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

A transcendência desse poema se dá, exclusivamente, *na* linguagem, semelhantemente ao que tenho defendido até aqui nos textos de Ana Hatherly. Aliás, é também voltada ao mistério a relação que o leitor experimenta com ele, no não-dizer o nome, num procedimento em que o sentido se insinua na ausência da palavra, no centro da composição, o que desperta uma atitude contemplativa. Essa é a percepção do crítico e poeta experimental chileno Felipe Cussen:

Pienso en el conocido poema visual “Silencio”, del poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer. Es un poema que no dice nada de dios, que no dice nada de nada. Pero al leerlo [...] es posible descubrir la proposición de una experiencia meditativa o contemplativa neutra, que no requiere el conocimiento de una tradición religiosa, pero que podría colocarse en el centro de cualquier altar.

[...] De manera extremadamente simple y directa, este poema representa la concepción del lenguaje propia de la mística: las palabras sólo son capaces de llevarnos hasta el umbral del misterio, pues allí pierden todo sentido.

[...] Esos son los riesgos que han corrido muchos místicos y que varios poetas contemporáneos aún están dispuestos a correr: renunciar a la prédica, atreverse a ser ininteligibles y sacrificar la materialidad de las palabras, para permitir que volvamos, una vez más, a escuchar el silencio. (CUSSEN, 2011, p. 18-19)¹⁰⁸

Mas escutar qual silêncio? Não o do conteúdo, mas o da forma artística. O silêncio absoluto de 4'33'', de Cage, ou o silêncio pelo qual somos invadidos ao ouvirmos “Ich Habe

¹⁰⁸ “Penso no conhecido poema visual ‘Silencio’, do poeta suíço-boliviano, Eugen Gomringer. É um poema que não diz nada de deus, que não diz nada de nada. Mas ao lê-lo [...] é possível descobrir a proposição de uma experiência meditativa ou contemplativa neutra, que não requer o conhecimento de uma tradição religiosa, mas que poderia ser colocada no centro de qualquer altar. [...] De maneira extremamente simples e direta, este poema representa a concepção de linguagem própria da mística: as palavras só são capazes de nos levar ao umbral do mistério, pois ali perdem todo sentido. Esses são os riscos que correram muitos místicos e que vários poetas contemporâneos ainda estão dispostos a correr: renunciarem à prédica, atreverem-se a ser ininteligíveis e sacrificar a materialidade das palavras, para permitir que voltemos, uma vez mais, a escutar o silêncio”.

Genug” (1727),¹⁰⁹ cantata de Bach que se baseia no *Nunc Dimittis* (o Cântico de Simeão),¹¹⁰ cuja cessação do mutismo diante da experiência do sagrado é o que a arte faz (ir)romper: a linguagem, ainda que na impossibilidade de experimentar e de dizer. Esse movimento de silenciamento diante da beleza sagrada da arte é o que acompanha todo o livro *Bach*, de Pedro Eiras, dedicado ao compositor alemão. São discursos, narrativas, textos que se interrompem justamente no décimo segundo capítulo, que traz como título “Ich Habe Genug...” e é constituído por páginas em branco (EIRAS, 2015, p. 127-134), que, no entanto, dizem mais do que qualquer discurso poderia.^{111 112} Como num poema concreto de Claus Bremer,¹¹³ em que a cesura performa o silêncio impregnado de sentido.¹¹⁴

¹⁰⁹ A cantata pode ser ouvida pela internet, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=XopQG0Gjgmo&feature=share>.

¹¹⁰ Evangelho de Lucas, capítulo 2, versos 29-32: “Agora, Soberano Senhor, podes despedir/ em paz teu servo, segundo a tua palavra;/ porque meus olhos viram tua salvação,/ que preparaste em face de todos os povos,/ luz para iluminar as nações,/ e glória de teu povo, Israel” (tradução da Bíblia de Jerusalém).

¹¹¹ Em entrevista concedida para a revista *Visão*, afirma o autor: “Queria escrever sobre música, e como se escreve sobre música, sobre aquilo que acontece em mim quando ouço Bach? As páginas em branco dizem essa impossibilidade. Por outro lado, há as linhas melódicas do livro, o diálogo entre os capítulos; e um capítulo em branco é também a resposta ao capítulo anterior, o monólogo de ETTY HILLESUM, num vagão fechado, a caminho dos campos de concentração. Depois daquele monólogo, no silêncio, o que poderia eu escrever? O vazio do capítulo 12 responde à dor no capítulo 11. E sobre esse vazio suspende-se a cantata *Ich habe genug...*” (EIRAS *apud* DUARTE, 2014).

¹¹² Devo a referência a Pedro Eiras à erudição do meu orientador, Orlando Nunes de Amorim.

¹¹³ Extraído da antologia *Konkrete Poesie*, organizada por Eugen Gomringer (1972).

¹¹⁴ Sobre esse texto, escrevi em outro lugar: “[...] o texto, mais do que um artefato legível, é uma fala intersignica (mesmo que inaudível), palimpsesto e caleidoscópico, ou, conforme a sugestão de Claus Bremer – que bem poderia ser de Gertrude Stein: “ist der text der text der ausbleibt der text” ou “der text der ausbleibt ist der text” [Fig. 4] – numa tradução possível: “é o texto do texto a falha do texto” ou “o texto da falha é o texto”; e numa tentativa livre: o próprio do texto é a ausência, a sua ausência, é o eterno fal(h)ar em si mesmo, de dentro da sua estrutura (d) e língua/gem” (AMARAL, 2018, p. 47).

```

ist der text der text der ausbleibt
ist der textder text der ausbleibt
ist der tex er text der ausbleibt
ist der te r text der ausbleibt
ist der t text der ausbleibt
ist der text der ausbleibt
ist der ext der ausbleibt
ist de xt der ausbleibt
ist d t der ausbleibt
ist der ausbleibt
ist der ausbleibt
is er ausbleibt
i r ausbleibt
ausbleibt
d ausbleibt
de ausbleibt
der sbleibt
der bleibt
der t leicht
der te eibt
der tex iht
der text bt
der text t
der text d
der text de t
der text der xt
der text der ext
der text der a text
der text der au text
der text der aus r text
der text der ausb er text
der text der ausbl der text
der text der ausble der text
der text der ausblei t der text
der text der ausbleib st der text
der text der ausbleibtist der text
der text der ausbleibt ist der tex

```

É notável, em Hatherly, como essa poética do silêncio e da cesura se instaura como dimensão que ultrapassa o estágio limitado do material, apoiada não apenas no Concretismo mas no Barroco e no Romantismo. Cada um desses movimentos pervade a obra de maneira mais ou menos perceptível, seja como reflexão ou criação poética.

No artigo intitulado “A beleza e o caos”, originalmente publicado na revista 57¹¹⁵ e incluído entre os ensaios de *Nove incursões*, pode ser considerado, embora anterior à fase experimental de Ana Hatherly, como o embrião daquilo que se mostrará mais tarde na sua obra. Ainda incôscio das terminologias próprias aos experimentalismos dos anos 1960, o texto condensa e articula temas que somente depois serão desdobrados e designados por outros nomes e jargões com ares científicos – como *gestalt* e *entropia*, por exemplo. Por outro lado, ele nos permite desvendar certas filiações teóricas da primeira fase poética da autora, especialmente

¹¹⁵ HATHERLY, A. “A beleza e o caos” In: 57: *folha independente de cultura*, ano IV – nº 9 – setembro de 1960, p. 6;10.

em relação ao primeiro romantismo alemão,¹¹⁶ a partir do qual se desenvolve uma noção ainda incipiente de transcendência e de linguagem.

“Criar é organizar, lutar contra a potência do espírito desordenado [...]. A arte, ao dominar sobre o caos pela criação, prefigura o ritmo do equilíbrio, da beleza, da ordem cósmica desejável” (NI, p. 97), enfatizam os dois primeiros parágrafos, numa disposição crítica deliberada para entender o ato criador, heterônimo de *poesia*. Essa preocupação tem, nessa altura, tom peremptório – “[...] a criação, para se opor com eficácia à força do caos, tem de ser ininterrupta” ou “[...] mudez é impotência. Se a palavra é a primeira via para combater o caos, a linguagem da arte é a sua vitória” (IDEM, p. 98) – que será modificado mais tarde. Contudo, a necessidade de resistir à desordem e ao caos pela palavra indica já uma predisposição para a compreensão da atividade poética como ferramenta de resistência e de reordenamento do mundo, ao menos no plano estético.

Para Hatherly a poesia é lugar de “comunicabilidade”, elo entre possibilidade e ação: “se a ideia está na origem de toda atitude dinâmica – e mesmo a contemplação é dinâmica – não existe mais oposição entre potência e acto” (IDEM, p. 100). A poesia, criação de que nos fala mais especificamente a autora, surge como modo de intervenção no mundo, como meio de recuperar a beleza de uma linguagem original, “mesmo que seja só numa proporção ínfima” (IDEM, p. 101), isto é, mesmo que sua reverberação no real seja quase que inoperante.

É tão improvável que Hatherly tenha lido Walter Benjamin antes do fim dos anos 1950¹¹⁷ quanto é impossível ler o artigo dela sem recorrer ao famoso ensaio do crítico alemão

¹¹⁶ Em entrevista a Fernando J. B. Martinho, a autora considera a temática amorosa, extraída da “vertente lírica camonianana”, uma das linhas mestras do seu trabalho, mas confere ao romantismo um lugar menor: “Faz parte do lirismo português. Nós temos uma sensibilidade particular para a produção lírica [...]. É um amor cortês evoluído, em que depois evidentemente se podem encontrar laivos do romantismo e sobretudo do barroco, que tem uma grande poesia amorosa, *sui generis*” (MARTINHO, 2004, p. 131). Nossa hipótese é, neste capítulo, de que o romantismo teve um papel mais preponderante na poesia de Ana Hatherly do que ela própria pode perceber, sobretudo na assunção de formas e teorias poéticas.

¹¹⁷ A não ser hipoteticamente, durante sua estadia na Alemanha como estudante de música barroca no início dos anos 1950. Pode-se dizer que a presença de Walter Benjamin em Ana Hatherly, na superfície dos textos, segue o padrão do que acontece em Portugal: “Benjamin é – e isso deve-se provavelmente a própria natureza da sua obra, deambulatória e fragmentária – um autor dispersamente presente, mas não sistematicamente apropriado” (BARRENTO, 2013, p. 34). Não há muito além de algumas citações diretas em trabalhos de crítica literária e nas 463 Tisanas, como veremos a seguir. Em *A experiência do prodígio*, Benjamin é citado duas vezes a partir da tradução de Enrico Filippini para o italiano de *A Origem do Drama Trágico Alemão*: “[...] se é verdade, **como escreve Walter Benjamin**, que ‘onde quer que reine o espírito do barroco está-se no domínio da representação emblemática’, isso é assim na medida em que ela é uma expressão hieroglífica da multiplicidade do significado do texto, que reflecte a multiplicidade do significado do mundo. A multiplicidade e a mobilidade das imagens e o seu significado são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria” (AEP, p. 70); “**Como diz ainda Walter Benjamin**, ‘a alegoria do século XVII não é a convenção da expressão mas sim a expressão da convenção’. Contudo, e uma vez que, como bem observou John Mac Queen, a alegoria tende para o figurativo em vez do situacional, o que será importante para nós considerarmos é, não só carácter necessariamente relacional da alegoria, mas também e sobretudo o seu carácter necessariamente ambíguo. Porque:

intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, de 1916. A afinidade mais evidente entre os dois textos reside na natureza teológica da argumentação e na procura de estabelecer, mais do que uma teoria poética generalizante, uma filosofia da linguagem que redefine a relação com o mundo e com aquilo que o transcende.

Em Benjamin, a essência espiritual da língua é a própria linguagem. Ela é, por assim dizer seu próprio *medium* e, portanto, aquilo que comunica prescinde de quaisquer outras mediações. Em Hatherly, a linguagem é uma reminiscência da criação divina, de um caos em que a beleza se dissipa e se dissemina, “a memória dos homens, a sua multiplicidade, as diferenças abissais entre uma alma de outra e todas do conhecimento supremo” (IDEM, p. 101). A perda da beleza primordial – “queda do estado paradisíaco”, diz Benjamin (2013, p. 66) – torna-se, assim, “uma queda remissível” ou em vias de redenção pelo ato criador. Há aí outro ponto de familiaridade entre os textos: a linguagem humana – a poesia, portanto – apenas pode ser uma forma imperfeita, remediada e remida da linguagem perfeita, divina e criadora.

A diferença principal da inferência de Hatherly para a argumentação benjaminiana é a centralidade da palavra. Para Benjamin, não é o logos, – ou *o Verbo*, como joaninamente o denomina Hatherly – o fundamento da linguagem humana, mas a capacidade de nomear. Trata-se, essa última, duma concepção que “não conhece nem meio, nem objeto, nem destinatário da comunicação. Ela afirma que *no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus*” (BENJAMIN, 2013, p. 55). A língua/gem é o modo pelo qual, ao nomear, o homem toma posse do mundo e o ordena,¹¹⁸ especialmente na linguagem das artes:

Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – na linguagem dos nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura e na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material [...]. (IDEM, p. 71)

quem diz alegoria diz duplicação de significado, leitura em correspondência: *texto sob texto*. Assim, toda a alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento do significado, e portanto uma forma de enriquecimento da leitura” (AEP, p. 71) [grifos meus, itálicos do original]; e, como visto no capítulo anterior, também na “Introdução” às *Crônicas, Anacrônicas, Quase-Tisanas e Outras Neo-Prosas*.

¹¹⁸ Como no poema “O nome”, de Orides Fontela: “A escolha do nome: eis tudo. // O nome circunscreve/ o novo homem: o mesmo,/ repetição do humano/ no ser não nomeado. // O homem em branco, virgem/ da palavra/ é ser acontecido:/ sua existência nua/ pede o nome. // Nome/ branco sagrado que não/ define, porém aponta:/ que o aproxima de nós/ marcado do verbo humano. // A escolha do nome: eis/ o segredo” (FONTELA, 1988, p. 64).

Hatherly só se dará conta disso num texto intitulado justamente “A arte de tomar posse do mundo”, mais de três décadas depois de “A beleza e o caos”:

Como disse Paul Celan, “o lugar a partir do qual o poeta se orienta é a linguagem”, mas é preciso não esquecermos que há muitas linguagens, e se para o poeta, enquanto escritor, ela tem duas vertentes essenciais – a do som e a da representação escrita – tanto uma como outra podem existir ou subsistir (e de fato existem e/ou subsistem) independentemente. Há a linguagem da fala e a linguagem da escrita que se consubstanciam no que se chama texto, um tecido de acumulação de vertentes que também são estruturas. A realidade da linguagem – o seu sentido, a sua funcionalidade – têm de ser procurados, descobertos e por fim conquistados. É sempre uma tomada de posse, porque, como observou Deleuze, “a página nunca está em branco, a tela nunca está vazia”, e o sentido, esse, “vem de toda a parte”, como disse David Hockney. Como já há muito venho dizendo, a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário. Escritor e leitor – no seu sentido mais lato – têm de se apoiar na força da imaginação referencial porque, na escrita, como na leitura, opera a função simbólica, e o símbolo é a presentificação de uma ausência. Seja qual for o tipo de escrita, visual, sonora gestual, seja qual tipo de suporte estamos sempre ante imagens codificadas, e desde que haja codificação, haverá necessidade de decodificação para que a comunicação se estabeleça, mesmo que a comunicação deseje comunicar sua incomunicabilidade. (*AIE*, p. 106-107).

Contudo, para ela tampouco a poesia é uma arte da palavra. Pelo contrário, é a fulgurância das imagens, ora transparentes ora cindidas, na flutuação entre os mais diversos gêneros e modos de inscrição. Talvez tenha sido sempre essa a sua busca, afinal: um amálgama entre as diferentes linguagens das artes que pudesse restituir ao ato criador sua potência original; sua possibilidade de traduzir-se, cada vez mais, numa linguagem superior que aspira a transcendência, porém sem Deus:

[...] o símbolo é a única linguagem possível ao homem para traduzir e interpretar o transcendente.

Criar será sempre uma forma de aspiração ao transcendente pela forma. Resultar a forma, numa limitação de ânsia ao sobrenatural, leva-lo-á a procurar numa realização abstracta do belo um caminho de criação mais depurado, o que equivale a dizer que reconhece na objetivação plástica, apesar de originada no sentido da ordem, uma diminuição da sua aspiração espiritual. (*NI*, p. 104)

Objetar-se-ia que na fase experimental essa guinada para o transcendente toma a direção contrária, mas a aparente proeminência do imanente – isto é, da materialidade – na

poesia experimental é uma ilusão, se consideradas suas raízes românticas. Como assinala Novalis nos estudos sobre Fichte, “a natureza transcendente é ao mesmo tempo imanente [...] e também o seu inverso”¹¹⁹ (NOVALIS, 2003, p. 55), repetindo a fórmula alguns fragmentos adiante: “Transcendência e imanência são uma só coisa – apenas invertidas” (IDEM, p. 56).¹²⁰ A observação é ilustrada, em seguida, pela imagem de duas pirâmides unidas pelo mesmo topo. Duas faces da mesma moeda, imanente e transcendente são, para Novalis, formas de atuação o tempo e espaço, respectivamente.

A noção de um imanente literário que expressa o transcendente estético, e vice-versa, não é exclusiva do Romantismo. No Barroco, por exemplo, a construção de emblemas excessivamente elaborados pretendia transmitir, pela forma, o teor mágico que se atribuía à escrita. Havia, também, uma tentativa de enleação espiritual do leitor não apenas em termos religiosos, mas de apreensão da realidade. O excesso dos textos proporcionava a ampliação da sensibilidade. Hatherly atenta para isso em *A experiência do prodígio* ao afirmar que os textos figurados do período barroco “representam uma demonstração de mestria, de saber e de capacidade de interpretação, fazendo desse modo um elogioso apelo ao leitor, cujo nível intelectual terá de equiparar-se ao do artista que produz esses textos” (AEP, p. 115). Ainda segundo ela, a forma dos textos barrocos, com sua visualidade de técnica apurada, pretende estabelecer uma instância contemplativa através da alegorização:

A atenção profunda, constante e até obsessiva que os autores barrocos dedicaram ao aspecto visual do texto [...] é um exemplo decisivo no nexo que encontram entre o aspecto gráfico-ideogramático da escrita e o fundamento filosófico da alegoria, pois em ambos o leitor é remetido para a “forma em si” como veículo significativo, como vaso que determina a forma do fluido que contém, que retém e a que se destina. Entre a intenção da imagem e a sua tensão significativa, a relação é a do nexo, a relação entre nexo e sentido. (AEP, p. 72)

A consciência dessa proeminência da forma no Barroco como transporte do material ao transcendente parece ter sido incorporada à poesia de Hatherly apenas após a empreitada experimental. Antes disso, porém, a tematização barroquizante já se fazia presente nos seus livros iniciais. *A Dama e o Cavaleiro*, por exemplo, retoma os romances de cavalaria muito

¹¹⁹ “Transcendent nature is at the same time immanent [...] and also the reverse.

¹²⁰ “Transcendence and immanence are one – only reversed”

comuns no período medieval e, no entanto, julgando alcançar a perfeição alquímica,¹²¹ falha pelo excesso de motivos, prolixidade e pela falta de rigor em todos os seus nove poemas.

Com a entrada no experimentalismo, a influência do Barroco se torna mais determinante, em parte fruto da sua atividade acadêmica. Segundo ela, a pesquisa permitiu descobrir no Barroco “espantosa criatividade, que assenta numa sistemática exploração de todos os meios técnicos de que se socorre, inclusive os da visualidade do texto” (*UCI*, p. 11). Com isso, forma-se um círculo com a Poesia Concreta.

No o ensaio *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*, de 1986, Haroldo de Campos desconstrói o programa ideológico incipiente em *A Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Preocupa-o certa inexistência literária em “perspectiva histórica” sistematicamente imposta por Candido a Gregório de Mattos e, conseqüentemente, a adoção do “projeto literário do Romantismo, ontológico-nacionalista”, em detrimento do Barroco como movimento basilar da literatura brasileira, ainda que este funcione mais como uma “‘antitradição’ e ‘não-origem’ fundadora da nossa literatura” (MACIEL, 1998, p.225). Apoiando-se em Severo Sarduy e Octávio Paz, ele ressalta a poesia barroca como antecipação do “poema-limite da modernidade que é o Coup de Dés de Mallarmé” e, portanto, das vanguardas daí decorrentes. Campos vislumbra no Barroco elementos que constituem também a estética concretista:

a função poética e a função metalinguística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados). (CAMPOS, 1989, p. 33)

Por razões bastante similares, a contigüidade entre a poesia concreta e o barroco é admitida por Hatherly:

Os que defenderam a poesia barroca — como Melo e Castro e eu própria — fizeram-no por três motivos: 1) porque ela era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2) porque

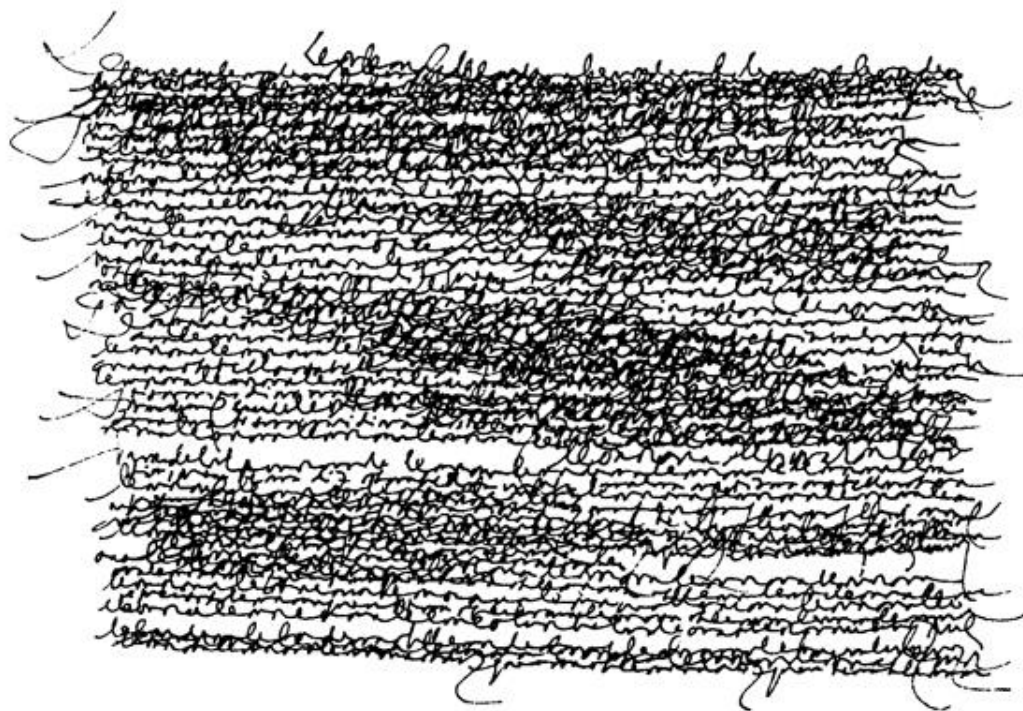
¹²¹ Vide a epígrafe do livro: “*Naturalissimum et perfectissimum opus est generare tale quale ipsum est*”, que evidencia um sentimentalismo desmedido. A citação foi, certamente, retirada de C. G. Jung: “Há, de fato, pessoas que consideram anticientífico levar algo a sério; não querem que a seriedade interfira em seu campo de jogos intelectuais. No entanto, o médico que ignora os valores do sentimento humano comete um erro lamentável. Se tentar corrigir a atividade misteriosa e dificilmente compreensível da natureza em nome de uma atitude dita científica, estará substituindo os processos curativos da natureza por sofismas banais. Tomemos a peito a antiga sabedoria alquímica: “*Naturalissimum et perfectissimum opus est generare tale quale ipsum est*” (A obra mais natural e mais perfeita é gerar o que é semelhante a si mesmo)” (JUNG, 1990, p. 236). Em seguida a esse excerto, a edição de Jung ilustra-o uma imagem tipicamente barroca, “*A cauda pavonis*”.

se encontravam nos processos de criação da poesia barroca — visual ou não — valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3) porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje, uma visão diferente da idéia pós-moderna de neobarroco, que surgiu muito depois. (*ACM*, p. 13).

A processualidade barroca, em toda a exuberância, está presente em toda a obra de Hatherly, mas nela tem-se a impressão de que a esfera contemplativa leva, via de regra, ao esfacelamento do sentido e das imagens, como vimos no primeiro capítulo. A transcendência herdada do Barroco é, portanto, justamente esse silêncio do dizer muito que a poeta transforma em dizer menos ou nada, de modo que um vilancete de Camões — “Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ Vai formosa e não segura” — se transmuta em acróstico na “Variação XXXI” de *Leonorana* (*UCI*, p. 233):

L endo leonor a litera lea L
 E mérita esmerada já pressent E
 O ónoma e a cor mas como O
 N ome não se sente só no so N
 O próprio ler o seu é tod O
 R eferido ao lido sendo mo R
 A ssim a litera leal assent A
 N o ónoma normal do próprio do N
 A lém de ler leonor no lograr lê-l A

Mas também em traço do mais absoluto mutismo na “Variação XIX” (*UCI*, p. 219):



3.2 O Mestre e a música do silêncio

A primeira tomada de *O Sacrifício* (1986), último filme de Andrei Tarkovski, reúne *A adoração dos Reis Magos*, de Leonardo da Vinci, e uma ária de *A Paixão segundo São Mateus*, de Bach. Essa junção entre música e imagem, ambas mediadas pelo cinema, pressupõe, desde logo, uma tentativa de linguagem que prescinde da fala. No entanto, a personagem central, Aleksander, é um tagarela erudito que dispensa interlocutores e discursa quase sem interrupções. Já na primeira cena ele rega uma árvore infrutífera enquanto acompanhado de seu filho pequeno, que está impedido de falar por causa de uma cirurgia na garganta. O pai parece incomodado com o silêncio do menino e, por isso, cita o Evangelho de João: “‘No princípio era o Verbo...’ E você é mudo, igual a um peixe. Um pequeno eperlano...” (TARKOVSKI, 2012, p. 79). O desenvolvimento do filme fará com que Aleksander, num gesto sacrificial, emudeça e rompa com a estrutura de mundo conhecida. Esse gesto decisivo confere novo sentido à vida da personagem e deslinda a intenção cinematográfica do próprio Tarkovski:

O que eu quis foi propor questões e demonstrar problemas que vão diretamente ao núcleo de nossas vidas e, desse modo, levar o espectador de volta às fontes dormentes e ressequidas da nossa existência. Figuras, imagens visuais, estão muito mais capacitadas para realizar essa finalidade do que quaisquer palavras, particularmente hoje, quando mundo perdeu todo o mistério e magia, e falar tornou-se mero palavreiro – vazio de significado, como observa Alexander. (TARKOVSKI, 1998, p. 274)

O silêncio de Aleksander é uma tentativa de recuperação da espiritualidade num mundo esfacelado e ameaçado pela destruição – no caso de *O Sacrifício*, uma guerra nuclear iminente noticiada pela televisão. Por isso Tarkovski considera como os pontos altos de seu filme as cenas do início e do fim, nas quais Alexander rega a árvore – reminiscência, talvez, do anedótico e esperançoso adágio de Martinho Lutero: “Auch wenn ich wüsste, dass morgen die Welt zugrunde geht, würde ich heute noch eine Apfelbaum pflanzen”.¹²² Para o diretor, a atitude da personagem é um ato de fé, mas o que produz o efeito de transcendência na realidade do espectador é, em última análise, a construção do filme como obra de arte, seu conjunto, isto é, sua forma mais do que seu conteúdo narrativo-discursivo.¹²³ E, nesse contexto, a música de Bach prepara, desde a primeiro momento, no *travelling* pela pintura de Da Vinci, uma conjunção entre som e imagem, entre intenção do cineasta e realização formal, articulada num envelopamento com a tomada final, na qual o menino, sozinho e deitado sob a árvore, pergunta: “No princípio era o verbo.’ Por que, papai?” (TARKOVSKI, 2012, p. 196). A música do fim é de novo a ária *Tende Piedade de Mim, d’A Paixão Segundo São Mateus*.¹²⁴ É o silêncio, e não a tagarelice – o filme como objeto estético, e não propriamente seu conteúdo narrativo – que confere a essa experiência cinematográfica uma dimensão transcendente.

A mesma percepção seria possível se tomássemos como exemplo um filme como *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, cuja trilha sonora é formada por trechos sucessivos de *Tristão e Isolda*, ópera de Richard Wagner. O entrelaçamento dos motivos trágicos do filme e da obra wagneriana é ressaltado pelas imagens em câmera lenta, pelo jogo de sombras da

¹²² “Mesmo se eu soubesse que o mundo acabaria amanhã, ainda hoje eu plantaria uma macieira”. A frase atribuída a Lutero não tem registro em nenhum dos seus escritos, embora seja aceita pela tradição.

¹²³ Tarkovski enxerga a mesma capacidade em *Gritos e Sussuros*, de Igmarm Bergman. Para ele, a produção de Bergman permite ao espectador “a possibilidade de catarse, a possibilidade daquela purificação e liberdade espiritual que é atingida através da arte” (TARKOVSKI, p. 231).

¹²⁴ Bach é, aliás, aquele a quem Cioran condiciona a existência de Deus em *Silogismos da amargura*: “Sem Bach, a teologia seria desprovida de objeto, a Criação, fictícia, o nada, peremptório. Se há alguém que deve tudo a Bach esse alguém é Deus” (CIORAN, 2011, p. 88). E num livro que se debruça mais profundamente sobre religião: “Cuando se agota en nosotros un motivo musical, el vacío que se instaura en su lugar es ilimitado. Nada más propio para revelarnos la divinidad en las fronteras de la expansión sonora que la multiplicación interior – mediante el recuerdo – de una fuga de Bach. Cuando un motivo y su fiebre ascensional, acabamos precipitándonos directamente en lo divino. La música es la emanación final del universo, como Dios es la emanación última de la música” (CIORAN, 1998, p. 58).

fotografia e pelo desenvolvimento ascendente da música que, se funciona como expansão emocional na cena final da ópera com a transfiguração de Isolda, confere à cena final de *Melancholia* uma possibilidade imaginativa de transcendência, apesar da destruição. Como em Tarkovski, esperança, que parece perdida irremediavelmente no plano narrativo, conservar-se no resultado artístico, na forma do filme, de modo que a arte se constitui no lugar privilegiado de manifestação da transcendência, o último refúgio possível em um mundo prestes a entrar em chamas.

Wagner, por sinal, afirma que as sinfonias de Beethoven possuem a “capacidade única de expressarem o inexprimível”,¹²⁵ pelo poder de dizer o silêncio, que é contrário da afasia. Wagner se vale da categoria do “sublime” que bem poderia ser, nesse caso específico, outro nome para transcendência: o despertar do “supremo êxtase da consciência do ilimitado” (WAGNER, 2010, p. 33). Se para ele a música é, dentre as artes, a mais apta para realizar o sublime, Beethoven representa o ápice dessa realização quase mágica:

Jamais uma arte havia criado algo tão sereno quanto essas sinfonias em lá maior e em fá maior, como todas as obras do mestre que lhe são intimamente aparentadas, provenientes dessa época divina de sua completa surdez. A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma libertação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno. Assim, essas obras maravilhosas exaltam a contrição e o arrependimento no sentido mais profundo de uma revelação divina.

Só se pode evocar aqui o conceito estético do sublime – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza. Toda a obstinação da razão orgulhosa de seu conhecimento converte-se imediatamente no encanto que domina toda nossa natureza; o conhecimento afasta-se com a confissão de seu erro e experimentamos a imensa alegria dessa confissão no fundo de nossa alma, mesmo que de modo solene a expressão fascinada dos ouvintes revele espanto diante da impotência de nossa visão e pensamento face ao mais verdadeiro de todos os mundos. (WAGNER, 2010, p. 54)

A transcendência é, em Wagner, uma sublimação dos sentimentos produzida por efeitos estéticos, uma expansão da experiência subjetiva para além dos limites da vida comum, o que se mistura e confunde com um êxtase religioso. Mas a transcendência adquire, em Wagner, também um cariz formal, na transição de um elemento composicional ao outro, como bem observa Adorno: “o cromatismo, meio para a passagem imperceptível de um elemento ao outro,

¹²⁵ Para um estudo amplo sobre a recepção de Beethoven por Wagner, ver: KROPFINGER, Klaus. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven*. Trad. Peter Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

servia – ao menos no *Tristão* – para que a música como um todo se transformasse em transição, em passagem, que transcendesse a si mesma sem cisões” (ADORNO, 2010, p. 37).

Dispõe-se aí de duas noções elementares de transcendência em arte: a enlevação espiritual do sujeito através de uma experiência estética ou a ultrapassagem dos limites formais realizada no interior e a partir do próprio objeto estético. A diferença entre as duas é evidentemente o papel desempenhado pelo sujeito, pois no primeiro caso é nele mesmo que se realiza a ação transcendente – quando ouço a música de Wagner, por exemplo –; no segundo, doutro modo, é no interior da música que a transcendência se realiza, de dentro para fora, numa enlevação não mais do sujeito, mas do próprio objeto. A esse último caso poderíamos denominar *transcendência imanente*.

A admiração de Wagner por Beethoven – em especial pelo aspecto transcendente das composições deste – nos remete à *Sonata a Kreutzer*, tema explorado por Ana Hatherly em *O Mestre* e que, muito antes, inspirou Tolstói.¹²⁶ E que também inspira o poema “A última claridade”, de Ana Hatherly, incluído no livro *Itinerários*:

Quando eu era muito jovem
e vivia em Paris
aos domingos de manhã
ia à igreja Trinité
onde Messiaen tocava
João Sebastião Bach.

Tocava admiravelmente
com doçuras de amante
ou violências de paixão
tudo eram zelos
e subidos mistérios.

A Tocata e Fuga em ré menor
ribombava pela nave
penetrava
no horto cerrado do meu ser
que abria suas portas
a essa música
que me devolvia ao céu.

Numa turbção completa
num corpo a corpo
entre som
e matéria sensível
tudo era um só alento
um transe

¹²⁶ Ver: TOLSTÓI, Lev. *Sonata a Kreutzer*. 2ª ed. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010.

de assombro e excesso.

Uma intimidade
quase mística
enchia o ar
um sopro lustral
apagava a palavra:
só o som puro
imperava
em sua fugidia fuga.
E então eu
mudamente murmurava:
Oh música
tuas invisíveis vagas
são
a última claridade
que purifica as sombras
da vibração perdida.

(*ITI*, p. 51-52)

Numa passagem de *O Mestre*, desiludida do amor por aquele que se nega a tocar com ela a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, a Discípula lamuria em pensamento:

Tolstoi! Meu Mestre Tolstoi! Então o Senhor também mente? Então eles não se amaram tocando a sonata para violino e piano? Então ela não morreu apunhalada por causa duma peça de música? Veethoven, meu Mestre Beethoven! A sua música já não consegue provocar a morte de nenhuns amantes! Goethe! Goethe! Margarida? Oh, amor provençal, trovadores, guerreiros e donas, Tristão, Romeu, Paulo, Othelo!...Está tudo morto? São tudo cadáveres?
E os esqueletos?
Agora estão na mão dos arqueólogos.
O homem de Cro-Magnon tinha um maxilar portentoso...
Agora o homem é um animal prognata na mão de Mestres de arqueologia.
(*OM*, p. 108)

É preciso lembrar que Hatherly, numa entrevista a Pedro Sena-Lino, inclui a música entre suas coordenadas literárias: “A música é comunicação transcendente e disciplina. Os músicos e os pensadores ensinaram-me muito; os escritores não. Mesmo Rilke, ou Keats, ou outros que eu amei, não me influenciaram. Eu entro em diálogo com eles, o que é bem diferente” (HATHERLY *apud* SENA-LINO, 2004, p.145). Difícil crer nisso, dada a influência angustiada com esses autores, que veremos no período pós-experimentalista. Aí, como no período mais engajado do experimentalismo, a estética do silêncio é a clave.

3.3 O pós-experimentalismo

3.3.1 *Rilkeana: Variações Elegíacas* (1998)

Rilkeana é uma homenagem ao poeta das *Elegias de Duíno* em forma de variações, recurso mui caro a Ana Hatherly no período experimentalista. A estrutura do livro, segundo João Barrento, segue o modelo da “coroa poética” barroca:¹²⁷

Cada uma das dez Elegias de Rilke, ou o seu tema dominante, é glosada num poema-variação, que por sua vez se desdobra em subvariações-síntese, em número variável mas simétrico, de modo a formar a “coroa”: quatro para os primeiro e décimo poema-variação, e duas para os oito restantes. (BARRENTO, 1999, p. 14-15).

Rilke, como vimos na Introdução, importa a Hatherly como poeta e personagem. Sujeito desagregado do mundo, ele representa, para nossa autora, a fusão de uma experiência literária a uma experiência vital. As *Elegias* são epítome da vida de Rilke, profundamente marcada pela guerra. O processo de composição, embora iniciado antes, deu-se, segundo o mito que o envolve, em isolamento completo no Castelo de Duíno, à espera de uma revelação divina. Mas a religião de Rilke é secularizada, conforme Paulo Quintela: “Toda a poesia de Rilke – e maximamente as Elegias e os Sonetos – nada em religiosidade. [...] Essa religiosidade de Rilke já pouco tem a ver com a religião e com o dogma, e nada em comum com a crença (*Glauben*) e com a moral” (QUINTELA, 1968, p. 21). O deus de Rilke, segundo uma carta citada por Quintela, é aquele em que o sujeito “está plantado nele sem que se possa arrancar, pela raiz da língua” (RILKE *apud* QUINTELA, 1968, p. 23). Encontrar o Absolutamente Outro na linguagem, eis a chave das *Elegias*, mesmo quando a resposta ao encontro é o supremo silêncio.

Elfriede Engelmayer, atenta a isso, percebe a filiação de *Rilkeana* ao projeto das *Tisanas* e, conseqüentemente, ao conceito de transcendência na ausência, como modo de apreensão fantasmática do mundo:

“Parcialmente, a santidade consiste na capacidade de praticar transgressões bem orientadas. Por exemplo: matando em nós os fantasmas tutelares. Sem ternura. É assim que se atinge a múltipla orfandade”, pode ler-se na “Tisana 237”. O que aqui se proclama (a morte dos guias espirituais), longe de representar uma renúncia à espiritualidade, é a própria condição de transcendência. E quando, por outro lado, Ana Hatherly nomeia Rilke, e Pessoa, como seus “anjos tutelares”, é uma outra linhagem que se convoca;

¹²⁷ Para um exemplo da coroa barroca, ver POZZI, 2013, p. 120.

não a relação vertical da herança, mas um parentesco entre formas de apreender a realidade. Na tensão entre “fantasmas” e “anjos” tutelares se pode e deve inscrever *Rilkeana*. Os anjos não são tutela, nem guia – são companhia. (ENGELMAYER, 1999, p. 21)

Companheiro sobretudo de solidão, Rilke começa a primeira Elegia com uma pergunta retórica cuja resposta só pode ser negativa. A beleza angélica, de uma realidade supranatural, seria aniquiladora. É isso o que exerce fascínio sobre os seres humanos: nem tanto a pureza, mas a capacidade destruidora. Fascínio e desejo simultâneo de vida e de morte, instâncias inseparáveis. Se os anjos não são socorro confiável, tampouco há outra realidade palpável onde haja esconderijo: bichos, outros homens, ou a própria casa. Para o sujeito desamparado o único conforto é hábito e a duração dos dias. Por isso há muitos termos que indicam o vazio e a solidão, o vácuo da existência. Comparem-se os primeiros versos do texto de Rilke aos de Hatherly:

Quem, se gritasse, me ouviria dentre as ordens
dos anjos? E mesmo que um me apertasse
de repente contra o coração: eu morreria da sua
existência mais forte. Pois o belo não é senão
o começo do terrível, que nós mal podemos ainda suportar,
e admiramo-lo tanto porque, impassível, desdenha
destruir-nos. Todo o anjo é terrível.

(RILKE, 1968, p. 35)

Quem, se eu gritar,
me concede
a profundidade inversa deste céu
que ao fim da tarde
eu vejo da minha janela
contemplando os anjos
que as nuvens imitam?

Alguém me ouve se eu gritar?

(RIL, p. 29)

Se o conteúdo é muito semelhante há, por outro lado, maior economia da linguagem no segundo poema e, ainda assim, ele comunica idêntica sensação de desabrigo. Na mansarda ou na torre, pouco importa: ambos estão dissociados do mundo ao redor. Têm os olhos voltados aos céus, como que na expectativa duma intervenção na ordem das coisas. Porém, um silêncio brutal se ouve, mais esperançoso para Rilke e mais dilacerante para Hatherly:

em

Braços

Vazios

(RIL, p. 35)

Na Segunda Elegia de Rilke o mote anterior é repetido: “Todo o Anjo é terrível” e, apesar disso, o poeta se inquieta pela identidade dos seres celestiais, oposta à realidade humana finita, que se perde “em exalações (RILKE, 1968, p. 40) e sentimentos mundanos. A descoberta da alteridade angelical motiva o poeta, mas a essa tentativa de contato Hatherly denomina “contrato extravagante”, um contrato, aliás, que parece favorecer os anjos na sua “fugidia pilhagem melancólica” (*RIL, p. 36*). Para ela, os anjos contribuem para a desesperança e imobilidade do humano:

Mas dentro dentro
o Arcanjo dos Perigos
brilhando sem alternativa
manda recomeçar
dor
tristeza
perda
tudo

E agarrados a uma indizível esperança
mudamente imploramos
mais tempo
mais tempo
mais vida

(RIL, p.37)

Nas subvariações as palavras dão lugar ao silêncio, de maneira tão extremada que promovem um esgotamento da procura. Os versos “Onde/ o pólen da divindade?/ Onde/ a linha ténue do sentido?” (*RIL, p. 36*) soam mais elípticos na primeira subvariação da segunda elegia: “Onde o pólen?/ Onde o sentido?” (*RIL, p. 38*). E o sentido deixa de ter centralidade na segunda subvariação: “Extravagante fantasma/ a memória/ a divindade do sentido// Não querer mais procurar a linha ténue” (*RIL, p.39*). Diferentemente das *Elegias de Duíno*, na sua cintilante eloquência e abstração, *Rilkeana* tem por método a fragmentação cada vez maior do que se diz no caminho da variação à subvariação. Dizendo menos, os poemas encontram uma

transcendência particular, instituída na escrita como conhecimento possível do mundo. Na subvariação “V-B”, por exemplo, a “vazia demais” (RILKE, p. 56), enunciada longamente por Rilke na Quinta Elegia, é transmutada em parataxe e metonímia:

Os fugazes frutos
as alegrias
o tapete mágico
o instante transfigurado
o tilintar da sorte
o bolso da esperança
o som da queda
a rosa do olhar

Na busca heroica
o martírio de prosseguir

(RIL, p. 51)

A “Oitava Elegia” e suas variações tangenciam o conceito do *Aberto* (*das Offene*), tão disseminado pelos estudos de Heidegger e, depois, por Agamben.¹²⁸ As diferenças entre o homem e o animal estão no cerne da elegia. Enquanto ao homem só é dada a conhecer, como expectador, a natureza, o animal a experimenta na totalidade. Enquanto o homem vê a própria limitação, o animal vive como se na Eternidade.

Com todos os olhos vê a criatura
o Aberto. Só os nossos olhos estão
como invertidos e de todo postos à volta dela
como armadilhas, em círculo à volta da sua saída livre,
O que *está* lá fora, só o sabemos da face
do animal; pois já a criança pequena
nós a voltamos e a obrigamos a olhar para trás
para o mundo das formas, não para o Aberto, que
é tão profundo na face do animal. Livre da morte.

(RILKE, 1968, p. 69)¹²⁹

Em Hatherly a comparação é menos elusiva na variação “VIII”:

¹²⁸ Para uma história do conceito e sua definição, ver: AGAMBEN, G. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 93-102.

¹²⁹ Esses versos da elegia remetem ao poema “A pantera”: “Seu olhar, de tanto percorrer as grades,/ está fatigado, já nada retém./ É como se existisse uma infinidade/ De grades e mundo nenhum além.// O seu passo elástico e macio, dentro/ do círculo menor, a cada volta urde/ como que uma dança de força: no centro/ delas, uma vontade maior se aturde.// Certas vezes, a cortina das pupilas/ ergue-se em silêncio. – Uma imagem então/ penetra, a calma dos membros tensos trilha –/ e se apaga quando chega ao coração” (RILKE, 2002, p. 95).

dormir
 estar entregue

Nós queremos
 estar
 ser
 ver

Sempre plenamente
 Sem podermos

(*RIL*, p. 62)

A condição humana é a da efemeridade, contrabalançada pela contínua busca pelo sublime, pela infinitude, por uma transcendência que projete o sujeito para fora de si e da sua contingência. Mas o que propõe Hatherly é outra coisa: uma desagregação incontornável, a que estamos todos submetidos. A esse estado de imanência a autora propõe uma transcendência *na* linguagem como alternativa, fazendo do texto estilizado uma forma de apreensão da mundivivência, transformando a própria dicção poética num “infinito além” plausível e palpável, desabitado por anjos oníricos, mas visível aos olhos do espírito. A esse respeito escreve João Barrento:

[...] enquanto as *Elegias* de Rilke se alimentavam predominantemente da *concessiva* (apesar de, e afinal, contudo...) que trai uma *concessão de sentido último ao Ser*, as *Variações* de Ana Hatherly contrapõem-lhe a consciência mais moderna do abandono radial e do deserto do Ser, agora servidos pela *adversativa* dominante: o poeta hoje é o *adversário*, convicto ou *malgré lui*, das visões seráficas da existência num tempo que se não compadece com elas. Não admira, assim, que nos poemas-variações de Ana Hatherly as principais figuras rilkeanas (começando e acabando com a do Anjo) sejam invertidas, negadas, transpostas de um nível da transcendência transfiguradora para o da imanência mais desencantada. (BARRENTO, 1999, p. 18-19)

A segunda parte de *Rilkeana* é nomeada “Orfeu em queda-livre” e está subdividida em duas seções: “Os anjos”, constituída de uma tradução do poema “Die Engel”, do *Livro das Imagens (Das Buch das Bilder)*, e seus “Ecos I e II”, em estilo barroco; e “Glosas livres”, variações dos *Sonetos a Orfeu* que servem para reforçar essa ideia do desencantamento. Em “Orfeu em queda livre”, poema final do livro, a poeta se inspira duplamente nos *Sonetos* e no *Livro de Horas*, e se desdobra na ideia da rede obscuridade (“du dunkel Netz”, em Rilke) e silêncio. A poesia, “Errante/ na floresta do sentido/ na orla da noite” (*RIL*, p. 91), toma a

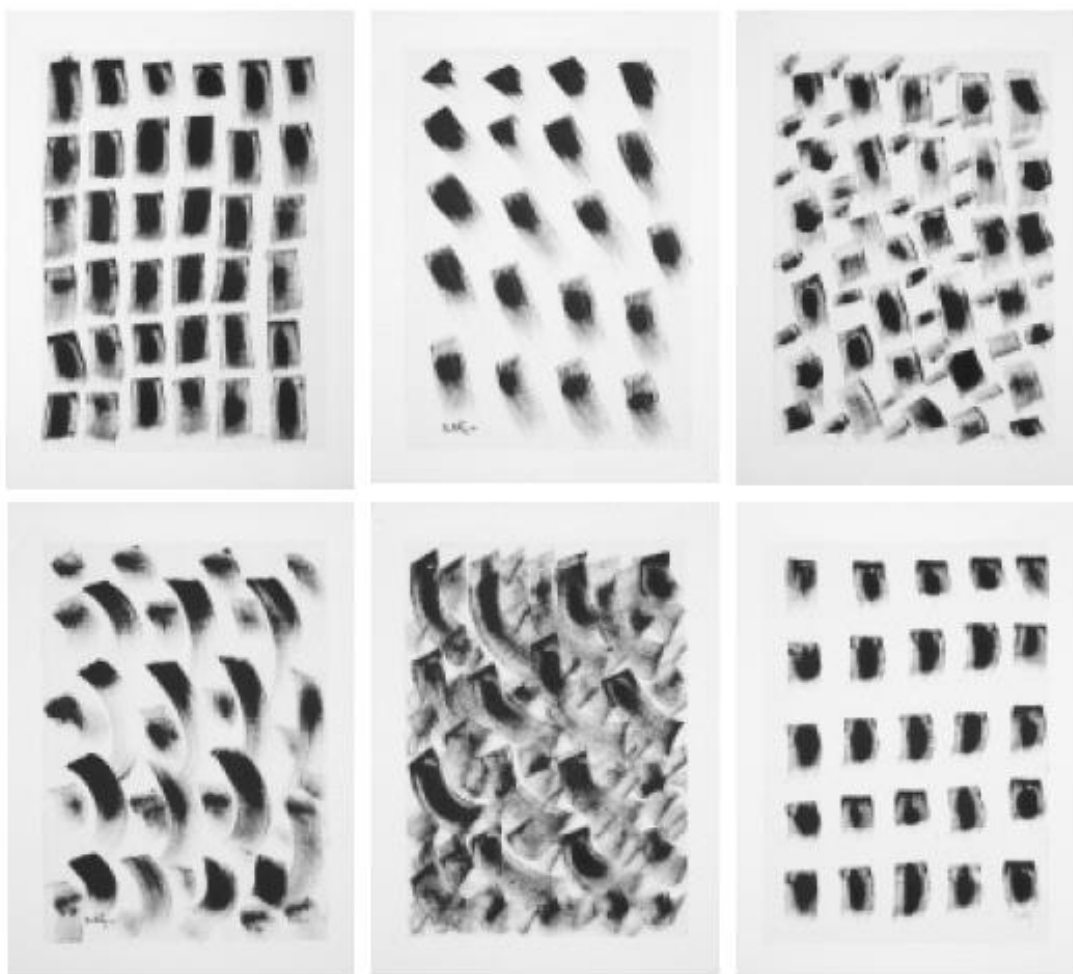
identidade de Orfeu ao avesso esse entrega a uma lei própria, não a divina de que fala Rilke,¹³⁰ mas a da linguagem.

3.3.2 *O pavão negro* (2003)

O pavão negro poderia ser definido como a expressão escrita de uma obra pictórica de Ana Hatherly, não só porque resulta da exposição homônima realizada na Galeria Presença, no Porto, em 1999, mas também porque se situa na intersecção entre pintura, poesia e reflexão. De acordo com Ana Hatherly, o livro se insere no caminho percorrido desde a adesão ao Experimentalismo nos anos 1960, “em que o tema da escrita, na sua dupla vertente de representação oral e visual, tem dominado o meu trabalho de escritora/pintora, caracterizado por uma incessante pesquisa do acto de criar” (*OPN*, p. 7). Dos desenhos expostos tem-se uma amostra a seguir:¹³¹

¹³⁰ O subtítulo do poema “Orfeu em queda livre” é uma citação do Livro de Horas - “*Ich liebe dich, du sanfttestes Gesetz*”-, verso que recebe a seguinte tradução na edição portuguesa de Maria Teresa Dias Furtado “Amo-te, ó lei mais suave” (RILKE, 2008, p. 79).

¹³¹ A reprodução dos desenhos foi extraída do catálogo *ANA HATHERLY*, produzido e disponibilizado pela Fundação Serralves.



No lance rápido do pincel sobre a página, a imagem se multiplica em sombras regulares, em marcas escuras sobre o branco das quais não resta vestígio de sentido a não ser o da sua nomeação como pertencentes à mesma série: *O pavão negro*. Segundo Benjamin, “o quadro, precisamente na medida em que é nomeado, se relaciona *com qualquer coisa que ele próprio não é*, ou seja, com qualquer coisa que não é mancha” (BENJAMIN, 2017, p 114-115). Segundo ele, o nome dado ao quadro só é possível por causa da composição, e nessa relação do aspecto material com o que está fora da imagem, com uma designação, repousa a transcendência. Benjamin fala de um poder exterior e superior ao quadro que se inaugura aí, ao que classifica como “palavra-de-linguagem”, uma força invisível, quase mística, traduzida num efeito estético único, numa experiência do espírito causada por um objeto material.

Enquanto Benjamin cita Rafael como exemplo desse mecanismo, Adorno prefere utilizar o termo noutra contexto, atribuindo à “arte nova” a capacidade de, a partir de “sua fraqueza, as suas manchas, a sua falibilidade” ser “a crítica da arte da tradição” (ADORNO, 2013, p. 183). Essa arte da mancha, com sua linguagem imperfeita, opõe-se ao ideal de pureza reinante na arte clássica e propõe também uma espécie de transcendência pela superação do antigo modelo. Outrossim, seja qual for a acepção do termo, a mancha representa sempre uma transcendência fundada no mínimo, na recusa de uma linguagem discursiva e objetiva, pelo contrário, intenta o estatuto de materialidade absoluta como meio de alcançar a superação de si enquanto objeto e da experiência do mundo.

Voltando a *O pavão negro*, a descrição dos procedimentos aplicados na produção das imagens-mancha vem a calhar:

Recorrendo a várias técnicas, suportes e pressupostos, nessa exposição apresentei trabalhos realizados nesse ano em acrílico negro sobre papel de vários tamanhos e formatos, desde leques de papel, de secular tradição oriental, expostos em vitrina, até papéis enrolados, aludindo a antigos pergaminhos, com toda a sua carga de sacralidade, agora dissolvida na sedução do 138 ireçã estético, simultaneamente rol emudecido e cascata suspensa. Vários outros exemplares de escrita, despojada já de qualquer valor semântico que não o da re-invenção, estavam distribuídos pelas paredes da Galeira onde numa delas se encontrava em grandes letras negras o título/tema da exposição que, por assim dizer, dialogava com uma projecção contínua de um vídeo a preto e branco sobre os trabalhos expostos, realizado por Rui Calçada Bastos, que, duplicando num outro suporte os próprios trabalhos expostos, proporcionava deles uma outra leitura. (OPN, p. 7)

As imagens cumprem em três níveis sua função de manchas, ao dissolverem a tradição sacra em objeto estético, ao negarem atribuições de sentido arbitrárias e ao promoverem leituras diversas da mesma experiência. Nisso seu poder de palavra-de-linguagem e de ruptura se manifesta, quanto mais na transmutação do pictórico em matéria escrita, como acontece no livro que deriva da exposição. Nesse sentido, o transcendente é destacado por Rogério Barbosa da Silva: “[...] em *O pavão negro* nos deparamos com o tema da escrita, naquilo que ela possui de mudez e sombra, mas também da potência misteriosa da palavra, capaz de abrir novos flancos no corpo da linguagem ou de fazer cintilar a vida nessa mesma linguagem-cárcere que é a escrita” (SILVA, 2003b, p. 207).

Na transição da imagem-pictórica da exposição para a imagem-texto do livro, Hatherly cria uma linguagem intermediária e própria, como ocorre em toda a sua obra. A pesquisa das

que orienta o procedimento criativo permite à autora desencarcerar a linguagem, de libertá-la das amarras do sentido e do *ter-que-significar*. No prefácio à exposição, acrescido também ao livro, Paulo Cunha e Silva confirma esses aspectos:

A palavra é um facto visual que cria uma janela sobre o mundo. Através da palavra, da sua dimensão física, temos acesso a um espectro de realidades que ainda não tinham sido reveladas. Ela é, por isso, uma fábrica de realidades. Um laboratório por onde passam as experiências do mundo. Mas se a palavra, subitamente, for impedida de funcionar como agente produtor de sentido, se for olhada só a partir da sua intensidade plástica, da sua visualidade, ela nos convida para uma dança em cima do papel. Esta palavra sem amarras vai a partir de agora construir o seu sentido a partir dos sentidos que se lhe oferecem, dos declives e das fissuras que consegue descobrir no campo da imagem.

[...]

Ana Hatherly, com esta exposição, parece querer mostrar-nos isso, mostrar-nos o negativo da escrita, a partir da demonstração da sua arqueologia, e de que forma o negativo da escrita – a mancha não transformada em signo – encerra todo esse universo de possibilidades do não dito. (CUNHA E SILVA, 2003, p. 9-10;13)

O livro é uma grande meditação sobre a escrita e sobre o lugar daquela palavra-de-linguagem, elemento transcendente da pintura, para Benjamin, mas, em Hatherly, também para a poesia. S primeira parte possui trinta e três poemas, a começar pelo poema-guia, dividido em três partes:

O PAVÃO NEGRO

I

O pavão negro da escrita
abre um leque de opções
exibe o luxo
do seu traje-cárcere

Babel silente
no vazio da página
prende o tumulto da voz
fixa o assalto da mão

Última instância rebelde
é jogo
luta
luto

grito calado

(OPN, p. 19)

A contradição entre o excesso e a falta, entre a potência e a negação do dizível – a figura de “Babel silente” – é tema importante nesse livro e nos outros do período pós-experimentalista. O problema, contudo, já vinha sendo desenvolvido desde muito antes, nas “Notas para uma teoria do poema-ensaio” que fecham *O cisne intacto*. Hatherly se refere à “vontade de negação” característica da poesia dos anos 1960 como “especialmente conspícua” (*OCI*, p. 78), dado o contexto histórico em que essa vontade tem início e sua filiação a um modelo de pensamento anterior, desencantado do mundo pela contingência. Passando por Chomsky, Iser e Wittgenstein e o Budismo Zen, ela arrisca uma teorização própria:

Desde o princípio do século, tão importante como dizer, ou mais importante do que dizer, é dizer não, ou dizer-o-não: pois mesmo quando se afirma o que se diz, o que realmente se quer dizer é outra coisa, outra coisa que no limite extremo talvez seja o não-dizer do indizível – o não dizível. E esse não dizer tanto pode ser expresso pela negação como pela omissão: pelo silêncio. (*OCI*, p. 80)

O silêncio, depreende-se do poema acima, é uma tensão, um oximoro: um grito calado, uma criação pela ausência, uma dimensão fantasmática da linguagem que está materializada na escrita, presente e simultaneamente interdita. É possibilidade e impossibilidade, criação e desfazimento:

Dentro do sistema da linguagem o desconhecido é igual ao potencial, ao ainda não formulado mas implícito na capacidade do sistema. O silêncio – a ausência, o vazio – é parte integrante do potencial combinatório do sistema, aponta para ele. Por isso nele reside a força criadora como a grande força destruidora do sistema. (*OCI*, p. 82)

A beleza do pavão é feita mais dessa destruição, de “rastos/ restos/ resíduos” (*OPN*, p. 20). A escrita, na metáfora do poema “Um rio de luzes”, é um rio onde “as palavras/ sobrevoam/ as abruptas margens do sentido” (*OPN*, p. 23). As forças que se opõem em todos os poemas são a tendência humana para a tagarelice, para a profusão da linguagem, e um tipo de solilóquio mental jamais verbalizado. O ato da fala é descrito na ambiguidade desse jogo em quatro poemas sucessivos: “A alta pirâmide da fala”; “Um campo aleatório”; “Os gumes da palavra”

e “De que falamos?” (*OPN*, p. 38-42). As palavras, por sua vez, são uma miragem que projeta um preenchimento de sentidos e sensibilidades:

UTOPIAS PRIVADAS

Utopias privadas
as palavras
são micro-horizontes
revelação
de um deserto-oceano
que nos enche
de um vazio sem fundo

Embalados por palavras
escutamos
em imagens-falas
o atrevimento do amor
que nos move
 comove
 estrangula

Enlouquecidos pela dor
cobrimo-nos com o barro das palavras

(*OPN*, p. 24)

O sujeito alquebrado, destituído de lugar e à procura de si mesmo está no cerne da poesia que Hatherly desenvolve nesse período. Para Eduardo Paz Barroso, o caráter assumido pelo sujeito em Hatherly está condicionado à noção de escrita: ““Para a autora, a divisão do sujeito constitui um elemento essencial na apreensão do não dito. E a arte, entendida como ambivalência poética que reúne imagem e traço, palavra e mancha, é o lugar do não dito” (BARROSO, 2016, p. 71). Além do dístico que encerra o poema acima, alguns outros versos demarcam, nos poemas de *O pavão negro*, a situação de desabrigo do sujeito, sufocado por tudo o que está em volta: “Quando penso/ no meu peito estremece/ a oferenda íntima/ duma fractura oculta” (*OPN*, p. 26); e, inspirados em Keats, também esses versos: “Pensar é encher-se de tristeza/ e quando penso/ não em ti/ mas em tudo/ soffro” (*OPN*, p. 27).

A escrita é o lugar de recentramento, ou pelo menos de arrefecimento dessa angústia inexorável, uma vez que permite ao poeta reelaborar a imagem do mundo. Esse é o motivo dos poemas “As palavras dirigem-se umas às outras”, “A palavra-escrita”, “As palavras abrem portas” e “As palavras aproximam”. Ainda que sua função imediata seja a de abrir “clareiras

no medo” (*OPN*, p. 29), o lugar em que as palavras reverberam continua a ser “a vastidão erma do sentido” (*OPN*, p. 28). As palavras representam, portanto, na linguagem desses poemas, uma possibilidade da memória, mas a certeza de uma perda do metafísico, de uma ascensão do sujeito. A única saída é, então, confiar na transcendência da poesia como linguagem, na experiência estética como fim último do Ser, pois as palavras “Hão-de ser recopiadas/ mas sem poderem já recuperar/ o acre sabor metafísico/ da sua perdida voz” (*OPN*, p. 30).

As imagens que a poesia suscita, não as coisas concretas, são esse poder de ultrapassamento do espírito sobre a matéria. Mas é na materialidade mesma das palavras como signos vazios, não no seu significado, que essa transcendência tem origem: “Pelas imagens/ entramos em contato/ com o indizível” (*OPN*, p. 37). Veja-se o poema “As palavras de papel”, dedicado ao filólogo romeno Eugénio Coseriu:

Todas as palavras
quando escritas
são palavras de papel
coisas
que não existem
senão assim
nesse real imaginado

A literatura
(disse um célebre filólogo)
é a plenitude da língua

Cortina que abre-fecha
a língua é
um itinerário
uma brecha
um flanco longínquo

(*OPN*, p. 46)

A literatura, segundo Coseriu, é o *locus* privilegiado da linguagem, não um desvio. A poesia é o ápice da língua, sua totalidade. Seu chão e sua transcendência, diríamos:

Se llega, pues, a la conclusión de que el lenguaje poético representa la plena funcionalidad del lenguaje y de que, por tanto, la poesía (la «literatura» como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje. La poesía no es, como a menudo se dice, una «desviación» con respecto al lenguaje «corriente» (entendido como lo «normal» del lenguaje); en rigor, es

más bien el lenguaje «corriente» el que representa una desviación frente a la totalidad del lenguaje. (COSERIU, 1991, p. 203)¹³²

Essa noção remete ao “Post-scriptum para Paul Celan”, segunda parte do livro na qual há um conjunto de poemas fruto de uma leitura crítica de *Arte Poética – O Meridiano e outros textos* (Lisboa: Cotovia, 1996), na tradução de João Barrento e Vanessa Milheiros. Celan parece ser escolhido por Hatherly como a figura do poeta ideal, como arquétipo daquilo que a poesia dela própria persegue. À luz dos poemas já citados, não seria demais aplicar a Hatherly as palavras de João Barrento: “Poeta até aos *ossos* e à dor, Celan não quer, nem sabe, ser outra coisa. A interpretação dos textos de prosa [...] será, como a da sua poesia, sempre problemática, árdua e aberta” (BARRENTO, 1996, p. 78). E, parece-me, a ideia de poema defendida por Celan subjaz a todo *O pavão negro*:

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também nesse sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo.
Para onde? Em direção a algo de aberto, de ocupável, talvez a um tu apostrofável, a uma realidade apostrofável. Penso que, para o poema, o que conta são essas realidades. (CELAN, 1996, p. 34)

Os poemas da série “Post-Scriptum” são antecedidos por epígrafes extraídas do livro de Celan. O primeiro deles faz menção às mãos, citando o seguinte trecho: “Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema” (IDEM, p. 66). Eis perícopes imediatamente anterior, não citada por Hatherly: “Ofício – é coisa das mãos. E estas mãos, por outro lado, só pertencem a *um* indivíduo, isto é, a um único ser mortal que com a sua voz e o seu silêncio busca um caminho” (IDEM).

Em Hatherly, as *mãos inteligentes* desempenham o papel produtivo. São as mãos que escrevem as que colocam o sujeito em segundo plano. São elas que encarnam a experiência da poesia. A escrita como técnica manual é fundamental para Hatherly, logo, a cooptação desse trecho serve para referendar uma prática, além de servir de apoio à dupla imagem da voz e do

¹³² “Chega-se à conclusão, pois, de que a linguagem poética representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a ‘literatura’ como arte) é o lugar de desdobra, de plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como amiúde se diz, um ‘desvio’ em relação à linguagem ‘corrente’ (entendida como o ‘normal’ da linguagem); em rigor, é mais a linguagem ‘corrente’ que representa um desvio frente à totalidade da linguagem”.

silêncio, largamente explorada na seção anterior de *O pavão negro*. Abaixo, o poema de Hatherly:

A verdadeira mão que o poeta estende
 não tem dedos:
 é um gesto que se perde
 no próprio acto de dar-se

O poeta desaparece
 na verdade de sua ausência
 dissolve-se no biombo da escrita

O poema é
 a única
 a verdadeira mão que o poeta estende

E quando o poema é bom
 não te aperta a mão:
 aperta-te a garganta

(*OPN*, p. 59)

A poesia não só é feita de silêncios como o impõe, suspende o dizer, faz com que as palavras sumam como que por um gesto violento e inesperado: um aperto na garganta. A poesia imaginada por Hatherly instaura uma experiência sem solução, uma mancha, como num quadro e, assim, seu rumo é, *na* linguagem, alcançar um *fora* da língua e do sujeito. Não resta outra opção senão a de uma resposta afirmativa, provavelmente num assentimento silencioso, para a questão colocada: “O pequeno gesto de um poema/ pode abrir uma perspectiva infinita?” (*OPN*, p. 63).

3.3.3 *Itinerários* (2003)

Itinerários (2003) é um livro de poemas dividido em quatro partes autônomas: I. Territórios; II. Arte Mundo Guerra; III. Evocação do Brasil; IV. Homenagens. Pertence à fase pós-experimentalista mas retoma “a fugaz eternidade das ideias-mestras” que orientam todo o trabalho de Ana Hatherly, os labirintos barrocos, a desordem como fator de criatividade (entropia), o rigor e o desejo. Pode-se dizer que esses itinerários são labirínticos e barrocos na medida em que subvertem a linearidade do percurso e dos temas. Mesmo formalmente, os poemas dissímiles conferem ao conjunto a impressão de um roteiro desorganizado, o que logo

se percebe uma armadilha para a leitura. São essas coordenadas difusas que que direcionam o itinerário poético onde o jogo, a ludicidade, aparece, já no título do poema, como primeiro destino:

O JOGO É UM ITINERÁRIO

Na minha oficina herética
o labirinto contraria o lienar
percorre-me
como se fosse uma veia
segura em seus meandros

A não necessidade, o que seria?
Que nova desordem criaria?
Que outras descobertas?

A fugaz eternidade das ideias-mestras
incessante refaz os jogos da racionalidade
mas o jogo é um itinerário
e a sedução do rigor
recoloca-nos incessante na senda do desejo

(*ITI*, p. 9)

O jogo, nesse caso, mais do que promover ludicidade, instaura a razão. O movimento da leitura-percurso é controlado pelos verbos – “percorre-me”, no poema acima – que abundam no segundo poema da série, ambientado num avião. As expressões utilizadas ora no presente do indicativo – “atravessa”, “me leva” – ora no gerúndio – “atravessando as nuvens”, “atravessando as páginas” – situam as imagens no tempo presente, descritas enquanto acontecem. Se isso é deduzido da primeira estrofe, fica claro na segunda:

O voo calmo
das grandes aves de rapina
atravessa as páginas da magazine que folheio
sentada no avião
que sem bater as asas me leva
atravessando as nuvens
a uma temperatura de -60° Celsius
Folheio a revista
onde o voo imóvel das grandes aves
atravessando as páginas
é igual ao voo do meu jacto
que eu mal sinto
sentada no meu lugar estofado
com o cinto de segurança apertado

O presente

não para de se reescrever
 e a futura história
 envelhece
 mais depressa do que se imagina
 tomando de assalto
 a nave sideral
 das nossas não-asas
 com que vamos
 folheando a blasfema bíblia
 da nossa ambição de ruptura
 ansiosa por continuar
 para sempre
 estendendo as nossas já não-asas
 pelo território infinito da hipótese

(*ITI*, p. 10-11)

O poema conduz a uma leitura crítica da experiência vanguardista do Experimentalismo, na sua “ambição de ruptura” com a tradição e de perpetuação na história. Mas Hatherly sabe que qualquer experiência de vanguarda só é capaz de existir no horizonte do próprio apagamento e esgotamento. Se é assim, resta à poeta a hipótese aberta da poesia mesma, despregada de sistemas que se pretendam últimos. Nesse sentido, bem observa Fernando J. B. Martinho:

[...] 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. (MARTINHO, 2017, Disponível em <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/75>)

A ruptura, escreve Hatherly no prefácio a antologia *Imaginários de Ruptura – Poéticas Visuais*, foi o emblema do Experimentalismo:

Em Portugal os poetas e teorizadores do Experimentalismo, nos anos 60-70, assumiram como seu emblema a *ruptura* e como seu programa o *risco*, propondo a renovação dum discurso, duma prática poética e dum imaginário

que se haviam tornados ultrapassados, mas que muitos dos seus contemporâneos não queriam abandonar.

[...]

Como dizia Montaigne nos seus *Essais*, em termos culturais e não só, subimos sempre nos ombros uns dos outros e o que hoje rejeitamos talvez mais tarde alguém recupere. Entretanto, em termos de criatividade, a *ruptura*, ou seja, a *responsabilidade da desordem*, é uma necessidade ecológica que tem de ser ciclicamente assumida. (HATHERLY, 2002, p. 9-10)

O presente se articula na tradição, exige sua reescritura e, para Hatherly, isso significa encontrar novos modos de criação, não sem antes revisitar seu *paideuma* nos poemas seguintes, que relatam visitas a casas-museus de artistas. Primeiro poema da série, “A casa do poeta em Frankfurt-am-Main” narra a visita da poeta à casa-museu de Goethe, personagem, como vimos, tão importante para ela, durante a Feira do Livro “em que Portugal é o país-tema” (*ITI*, p. 12).¹³³ O segundo poema, “A casa de Beethoven”, datado de 1999 no quinto verso, ocorre na casa onde nasceu Beethoven, a quem, como a Goethe, chama Mestre, como alusões a jardins que rememoram *O Mestre*. O terceiro poema é dedicado a Chopin e, como nos outros dois, a referência à natureza é constante, notadamente pelo tema do jardim, aliás, como afirma Catherine Dumas, “o jardim é muito mais do que um tema. É um palco para o sujeito desejante, corpo frenético; representa finalmente esta força de uma escrita visual animada pela vibração, partitura complexa para a qual se abrem infinitas interpretações” (DUMAS, 2015, p. 26).

O que une os três textos é recuperação, na memória mínima que os museus oferecem, a voz perdida desses autores. Mas, entre a tentativa e a concretização há algo de inaudito, impossível de ser alcançado. Sobre Goethe, diz-se:

Com o tempo
todo o poeta se transforma em seu próprio espólio
mas nunca
nunca mais
se ouve o que é inaudível...

(*ITI*, p. 13)

Sobre Beethoven, a sua ausência física gera uma presença fantasmática que possibilita a recuperação de uma voz, ainda que inaudível:

A casa está vazia
porque o Mestre

¹³³ Trata-se da Feira do Livro de 1997, portanto.

não está.

Só no jardim
paira ainda
no leve murmúrio da folhagem
uma inaudível voz
um som longínquo que ressoa dentro

(*ITI*, p. 15)

E sobre Chopin:

O quarto onde nasceu
está vazio:
à entrada
colocaram
uma enorme jarra com flores.

Saindo
procuramos fazer
o menos ruído possível.

(*ITI*, p. 17)

A primeira parte do livro segue entre cidades e cataclismos, entre a paisagem gélida de “El Niño em Baltimore”, o interregno de “Tenerife ao longe” – entre o frio e o cálido – e o concreto “O vulcão de Teide” (*ITI*, p. 21):

O VULCÃO DE TEIDE

dentro e fora
 perto e longe
 alto e agudo
 aberto fecha

livre a luz
 paira pára
 dura a lava
 brilha

Esse último lembra a dicção da fase anterior como, por exemplo, o primeiro poema concreto publicado em Lisboa, no *Diário de Notícias*, em 17 de setembro de 1959 (UCI, p. 27):

	<i>poeta</i>	
<i>arca</i>		<i>seta</i>
<i>haste</i>		<i>agulha</i>
	<i>chama</i>	
<i>faúlha</i>		<i>cisco</i>
<i>limo</i>		<i>limbo</i>
<i>inferno</i>		<i>montanha</i>
	<i>flor</i>	
	<i>amor</i>	
<i>seta</i>		<i>arca</i>
	<i>poeta</i>	

E pelo menos um poema de *O cisne intacto* (OCI, p. 52):

separação e corte
 verdade e precisão
 objecto e sublime
 terror e ilusão
 malícia e argúcia
 hiato e facto
 ordem e sentença
 acaso e conversão

o sentido
 permanece
 indecidível

A fragmentação do estilo que irrompe nesses poemas espelha o estado fragmentado do sujeito diante do mundo, como se vê nas duas últimas estrofes do poema “Na cidade de Las Palmas” (ITI, p. 22):

Sento-me num banco de cimento:
 porque estou tão triste
 quando o céu está tão azul?

Meu coração pós-moderno
 bate sobre ruínas

(ITI, p. 22)

Esse sujeito dilacerado não participa tanto quanto observa o entorno, deambula, exerce sua *flanerie* no caminho de retorno à casa, o Douro, Lisboa, a Ilha da Madeira, Funchal, onde as dores se intensificam diante da natureza, sob as árvores. Invasa de tristeza, pergunta-se a poeta:

Porque estou assim
 tão melancólica
 quando as jacarandás
 derramam seu lilás
 pelas ruas onde eu caminho
 tão de azul
 tão cheia de olhos para tudo?

(ITI, p. 37)

A melancolia não a impede, contudo, de continuar a viagem entre as imagens surrealistas do poema “Num hotel cinco estrelas – II” e as mesquitas marroquinas, até chegar a aterrorizante ambientação romena de “No Mosteiro de Snagov” (*ITI*, p.48). Todo o clima solene e sombrio que aumenta no texto prepara o caminho para a segunda parte do livro, na qual a tristeza irremediável faz com que, de fato, baixemos a voz, como indica um dos versos de “Viagem a Marrocos” (*ITI*, p. 45).

Não por acaso, a música ocupa o lugar da palavra: Bach, Messiaen, Schönberg e Miles Davies; e a pintura assume a função da paisagem natural: David Hockney e Rubens, principalmente. Também a poesia, nos intertextos com Rilke, Blake, Poe, Daniel Defoe e Pessoa, como demonstrou Fernando J. B. Martinho (MARTINHO, 2007, p. 30). A erudição acompanha o aumento da autoconsciência do sujeito diante do mundo que o cerca bem como a autorreflexividade transparece em diversos trechos: “O poema nasce lentamente/ por sobre a página aos poucos aparece” (*ITI*, p. 58), diz o poema “Domingo de Inverno”, cuja construção acidentada alimenta o conteúdo expressado. O poema finge meditar ainda sobre o lugar da arte para reafirmar seu não-lugar:

A relação entre uma coisa e a sua causa
de facto é estreita
e depois
como disse Arnheim
entre uma luva de camurça
e uma montanha tibetana
é onde se situa a arte¹³⁴

(*ITI*, p. 59)

Toda a segunda seção do livro fala desse entreposto onde a voz é muda: “No deserto/ surdamente gritamos”, diz o último dístico de “Avec le temps” (*ITI*, p. 69). E essa tensão entre a vontade de dizer, de expressar, esbarra sempre na ausência de escuta ou num silêncio imposto pelas circunstâncias, como em “Domingo de inverno”, em que os ruídos do mundo abafam a fala natural:

[...]

¹³⁴ No poema, a frase de Arnheim é citada quase *ipsis litteris*: “somewhere between a kid glove and a Tibetan mountain, lie work of art” (ARNHEIM, 1992, p. 8). No contexto, significa que interessam à arte os objetos mais mezinhos e os mais inalcançáveis.

Há um silêncio pesado
 húmido
 só raramente entrecortado
 pela estridência das sirenes dos carros da polícia:
 depois da sua passagem
 tudo fica mais calado
 mais pesado

Dos corvos
 poisados no cimo das árvores
 nem um pio:
 não se ouve o seu crocitar penetrante
 que umas vezes soa como risadas
 e outras latidos de cãesinhos de regaço

Não
 não se ouve nada:
 é domingo
 chove
 estou em Baltimore e escrevo

(*TIS*, p. 58)

A escrita é, desse modo, o único gesto permitido à poeta, sua voz definitiva, sua afirmação no mundo, ainda que melancólica e em absoluta solitude. Essa melancolia perpassa “Um holograma estilhaçado”, poema dedicado a Claude Levi-Strauss (*ITI*, p. 66), os poemas de flanerie e desemboca numa paródia de Blake, “O casamento do céu e da guerra (Sobre a guerra do Kosovo de 1999)” (*ITI*, p. 76-77), que antecipa alguns dos discursos de fim de mundo de Jean-Luc Godard em *Notre Musique* (2004).

Esse poema representa a despedida de toda a mística que restava da seção anterior e, também, a imprecação da morte como destino incontornável num mundo finalmente destruído, irrecuperável, no qual somos lançados sem recursos à qualquer transcendência divina, pois Deus é o tirano. Nessa terra desolada, não há tempo para a contemplação nem medida para a beleza:

[...]

Um cruel pai nos entrega a este conúbio
 atirando a bola
 para o campo do adversário
 onde o árbitro já foi despedido
 e vestido de preto
 é uma mosquinha
 no imenso campo

verde
 porque a teimosa relva
 continua a crescer
 para ser pisada
 para ser esmagada
 porque esse é o seu cruel programa

Do céu
 donde sempre nos veio
 o fogo e a água
 continua a vir
 o sustento da morte

(*ITI*, p. 77)

Encerrada a segunda parte com este poema e nesse tom, à segunda parte falta justificativa. Os poemas dedicados ao Brasil, muito embora tenham sua importância e retomem o tema de algumas tisanas, destoam nitidamente da recolha. Mantêm a estratégia descritiva, a temperatura, por assim dizer, dos versos anteriores, mas já sem o peso das palavras, sem aquela mudez intrínseca à poesia que até aqui vínhamos lendo. As referências a Ipanema, no primeiro poema, recaem no lugar-comum desgastado pela poesia brasileira dos anos 1950 e 1960 e mesmo as alusões mais eruditas, como a Renoir e Debussy (*ITI*, p. 88), soam despropositadas. Pela reflexão sobre a essência da língua. Com alguma complacência, o poema “Um português adoçado” (*ITI*, p. 100) pode ser considerado uma exceção ao conjunto, que se encerra com poemas dedicados a Brasília, esses mais bem elaborados que os anteriores. Como na segunda parte, a “Evocação do Brasil (anos 70-90)” termina num tom de despedida que, contudo, não chega a ser grave: “Canto-te/ estou no chão/ de tuas torres/ deito-me sobre ti/ e despeço-me” (*ITI*, p. 104).

“A São Francisco” e “Ao Lobo” (*ITI*, p. 107-109), poemas que iniciam a quarta parte, dão a impressão que a verve das duas primeiras sessões teria se esgotado, sobrando ao leitor o gosto avinagrado dos poemas menores. Os últimos poemas, porém, reacendem o ímpeto da poesia autorreflexiva, no intertexto com poetas de estatura elevada, como neste “Poema a Luísa Neto Jorge – Homenagem póstuma em forma de Centão (1996)”:

Como tu, Luísa,
 também eu, artífice
 exalto o mínimo
 o mínimo magnífico
 que restitui à forma
 o seu esplendor

O poema ensina a cair:
a cair em si
a cair na voz

É essa a lenta volúpia do cair
a arte inflamatória
que nos enche de feridas cíclicas
que cobrimos com essa outra mão
que é o peito
casa do mundo
crime ou pássaro talvez
raiz da ideia

À tua paz te liberto:
repousa muito aí.
As palavras não se repetem
nem o verso sai do sítio
em si, aí

(*ITI*, p. 110)

Como a forma anunciada assinala, o poema dialoga com a obra de Luiza Neto Jorge por meio da colagem e da reelaboração. O *centão* é, afinal, isso mesmo: poema escrito com pedaços de outros poemas, um mosaico da poesia própria ou alheia.¹³⁵ O subtítulo, “homenagem póstuma [...]”, a segunda estrofe e o primeiro verso da quarta estrofe se referem a “O poema ensina a cair”, poema mais célebre de Luiza:

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

Até a queda vinda
da lenta volúpia de cair
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma

(JORGE, 2001, p. 141)

¹³⁵ A prática do centão, de acordo com Hatherly, remonta aos romanos e foi muito comum no Barroco. A definição seria: “Quando um poema é constituído por versos que são citações ou seleções de versos de um ou vários autores, agregados e devidamente assinalados, diz-se que são *Centos*, *Centões*, *Versos Centónicos* ou *Mosaicos*” (*AEP*, p.254).

A primeira estrofe do poema de Ana Hatherly une os poemas “Eu, artífice” (IDEM, p. 135) e “A Magnólia”: “A exaltação do mínimo,/ e o magnífico relâmpago/ do acontecimento mestre/ restituem-me a forma/ o meu esplendor” (IDEM, p. 137). A terceira estrofe é formada pelo poema “A cabeça em ambulância”: “Há feridas cíclicas há violentos voos/ dentro de câmaras de ar curvas/ feridas que se pensam de noite/ e rebentam pela manhã” (IDEM, p. 140); e pelos poemas “A outra mão” (IDEM, p. 145), “A casa do mundo” (IDEM, p. 152) e pela penúltima estrofe de “O seu a seu tempo”: “Crime, ou pássaro talvez/ escondido na árvore/ ambulante,/ talvez uso imoderado que deres às tuas/ armas ao teu luxo de estar vivo/ à tua paz, de liberto” (IDEM, p. 159). A última estrofe do centão remete a “Sítio lido”: “Palavras não se repetem/ nem o verso sai do sítio em si // Repousa muito aí, até esquecer” (IDEM, p. 165).

Hatherly conhece Luiza, percebe-se. Além de terem participado da *Poesia Experimental*, seguiram por caminhos similares, contíguos. Seus temas de predileção são o erotismo, a morte, a poesia. A palavra é o que ocupa a centralidade da reflexão. A forma mínima, o silêncio que incide em cada verso, sugerido em cada *enjambement*, são pontos muito próximos que não podem ser ignorados, quanto mais se atentarmos às palavras de Fernando Cabral Martins:

A poética que Luiza Neto Jorge descreve nos traços, por exemplo em *O Seu a Seu Tempo*, é alguma coisa de mais íntimo e íntegro que a generalidade das teorias implicadas (do Simbolismo ao Surrealismo) ou dos textos citados (de Mallarmé a Cesariny) ou das ideias convocadas. É que a sua poesia se organiza por campos de motivos, os da pintura, da memória, do sexo, da morte, mas o seu tema é o da poesia, o dos poderes da palavra.

Ora, há uma irredutibilidade material, a presença de uma voz que não está lá mas é exigida como única verdade, e tudo isso se debate com a abstracção que os signos desenvolvem e a mancha gráfica consagra no branco do papel, poema institucionalizado. O mundo (a memória, a aventura, o corpo) não pode tornar-se numa coisa só mental, nem um paraíso perdido, elidido. (MARTINS, 2001, p. 14)

As linhas acima podem, agora que a poesia de Ana Hatherly está minimamente conhecida, ser facilmente aplicadas também a ela. Essa “presença de uma voz que não está lá” é o vestígio de transcendência que insiste em permear a obra Luiza como a de Hatherly. É a vontade de que a palavra exceda o material, que enleve o espírito como num voo, imagem comum às duas poetisas. Ou, como em Luiza, essa presença da ausência é um silêncio que grita,

uma fala muda, a escrita: “Um dispositivo de silêncio/ nos pontos cardeais/ *desta página*/ instaura a maravilha/ por alguns séculos” (JORGE, 2001, p. 164).

Cabe lembrar, a propósito, o ensaio de Pedro Eiras sobre “O poema ensina a cair”, de Luiza. Ali a poesia é dita como indefinição da palavra e do mundo, como silêncio e uma escuta, como um além-do-sentido. Mas o poema moderno recusa a transcendência celestial, “O poema não quer o céu como medida, quer um atrito terrestre, quer tocar no solo, cair na terra” (EIRAS, 2007, p. 22). A poesia aspira a transcendência na medida em que é acesso ao difícil, escada sonhada no meio do deserto, porque está sempre em crise ou é a própria crise: aniquilação, descentramento, exílio. Pouco interessa o itinerário, poeta e poesia estão sempre em transtido porque desterrados.

A transcendência da poesia não é religiosa, em suma, mas uma tentativa de ultrapassamento do real, um aprendizado e uma superação do acontecimento, um estar com as pernas a balançar no abismo. Por causa do mundo, a transcendência da poesia só pode acontecer por denegação, o duro solo onde caímos é o chão da linguagem, sua materialidade, que nos permite uma ascensão do pensamento, pelo menos. Como em Adorno, a poesia quer dizer seu *mais* a um mundo que é cada vez menos.

Voltando, com isso, a Hatherly e aos *Itinerários*, no poema “Acróstico de homenagem a Cesare Segre” o ser do poema é justamente essa tentativa de descrever a própria sombra, isto é, o seu *fora*:

Compelida por
Esta circunstância
Singular
A voz do poeta
Rompe o silêncio do silêncio
Em todo o seu assombro.

Surgindo da sombra mais opaca
E por entre incrédulas vertigens
Gracioso e grave, o poema
Rompe o mistério do saber oculto:
Escrever é querer descobrir o próprio vulto.

(*ITI*, p. 113)

O último poema do livro, “Carta a uma menina que queria ser poeta”, é notável exercício de crítica. É a reflexão final sobre a poesia que esclarece as partes anteriores e adquire o estatuto

de programa que, se não é falso, guia-se pela ironia, a começar pela primeira estrofe, que desmente todo o procedimento do livro (a colagem, a citação, a paródia, o centão, a homenagem, etc.) e de uma carreira pautada pelo procedimento experimental e pelo antissentimentalismo.

Chega a esbarrar no prosaísmo o tom declaratório do poema que só subsiste à luz do didatismo inferido do título. A dialética do poema, no entanto, contrapõe à ironia inicial, a partir da quarta estrofe, o traçado real da poesia de Ana Hatherly, ao perceber a poesia como possibilidades infinitas de criação, do verbal ao performático. A poesia, segundo esse estranho manifesto, é aquilo que se projeta para fora do poeta em direção ao mundo, a *impronta* de uma sensibilidade. Sobretudo, a poesia é olhar para o céu com o corpo em terra, o que diz muito sobre os limites da sua transcendência:

Quando quiseres fazer um poema
 não procures imitar ninguém
 nenhum autor
 cujas obras tenhas conhecido
 ou mesmo
 qualquer cantiga popular
 cujo autor desconheças.

Não.
 Não faças isso.

Quando quiseres fazer um poema
 a única coisa de que precisas
 é sentir essa vontade
 – só depois –
 decidires-te.

Um poema pode ter muitas formas:
 pode ser feito com palavras
 muito bonitas
 ou muito engraçadas
 muito bem escritas e alinhadas
 numa linda folha de papel
 mas também pode ser rabiscado
 ou com figuras.

Pode ser a preto e branco
 ou a cores
 pode ser a tinta
 a lápis
 a esferográfica
 a ponta de feltro
 sobre papel
 plástico

lousa
pedras
sei lá
até pode ser de areia
de pano
de folhas
pode ser só feito com a voz
falado
cantado
murmurado
dito
só dentro da cabeça da gente
ou então representado no palco
com gestos
caretas várias
aos saltos
cambalhotas
ou imóvelmente.

Um poema pode ser tudo isso
pode ter essas formas todas
porque a poesia está
onde a soubermos encontrar
ou colocar

A poesia é uma coisa que está
ou tem de estar
dentro de nós
e que nós
por isso
podemos projectar em tudo.

A poesia não é só uma arte
é um princípio
quer dizer
uma lei da nossa sensibilidade.
O que a poesia exige de nós
é só uma coisa:
liberdade
porque a liberdade
é a lei mais importante da criação
a lei mais importante da felicidade.

A poesia é um acto livre
tem de ser um acto livre.
A poesia também é um jogo
um conjunto de regras
que a nós próprios impomos
para com elas praticarmos
um acto que nos torna felizes
livres.

Todas as formas de arte
nascem dessa liberdade
dessa iniciativa

que nos leva a criar
coisas
casas
livros
palavras.

A poesia é sermos felizes
e comunicarmos
essa felicidade.
Quando a poesia
trata de assuntos tristes
está a queixar-se
da falta de alegria
dos momentos infelizes do mundo
que não deixam criar
realidades belas
novas
generosas.

No entanto
quando um poeta cria
um poema
um objecto
uma coisa qualquer
nesse exacto momento
não pensa em nada
vive simplesmente um impulso
a que ele se entrega
e depois entrega ao mundo.

Por isso
se tudo o que te apetece
é simplesmente
deitares-te no chão
e olhar pro céu
podes crer
também isso é poesia
e basta.

(*ITI*, p. 114-118)

3.3.4 *Fibrilações* (2004)

O que os dois livros anteriores demonstram ao nível da reflexão poeto-crítica de Ana Hatherly, *Fibrilações* expande, numa recolha de 44 poemas curtos de, no máximo, seis versos. De novo, como nos *Itinerários*, nenhuma altissonância é possível: “Os meus poemas são/ o inaudível grito de uma sonho” (*FIB*, p. 5). O amor, como noutros lugares da obra, recebe grande destaque aqui pela metáfora do coração que *fibrila*, que tremula intensamente até parar de

funcionar. A fibrilação do coração é a mesma da poesia que nesses poemas diminutos termina num dístico: “Abre uma janela de tempo/ no teu regaço” (*FIB*, p. 91).

A reflexão sobre a criação poética se dá por meio de aforismos, de versos que pretendem captar uma essência esvanescente antes mesmo que se dê cabo à leitura, mesmo porque: “O verdadeiro poema/ não se pode ler/ É um tiro no escuro/ inaudito e cego” (*FIB*, p. 7). Tudo o que interessa é a poesia como batida do coração, auscultada mas intangível, ilegível. A ilegibilidade que se insinua nas *Fibrilações* não é mais a da imagem rasurada, da letra sobreposta, mas do ilisível como estratégia de dicção. O leitor pensa estar lendo para chegar a alguma conclusão plausível, a algum desfibrilamento do sentido, mas o fim é nenhures. Tudo é simulacro, cada verso é um encantamento e uma ilusão, um enredamento: “O poema é um nó/ simulado” (*FIB*, p. 9).

Nos liames desse nó, a autocrítica e a autoconsciência da poeta guiam-nos pelo trajeto, como nos *Itinerários*: “O poeta caminha por palavras/ bate em duros muros/ com um surdo rumor/ enterra-se no pó da língua” (*FIB*, p. 11). O pó da língua, sua matéria e origem, é a gênese e o fim da poesia, ciclo interminável. A poesia se retroalimenta da língua, da letra, da linguagem que tenta alcançar as estrelas mas está presa ao solo. Mas Hatherly continua, dialeticamente, a sonhar com uma transcendência possível: “As torres do sentido/ são úbiquas/ Onde as ondas acabam/ há um mar de acordes” (*FIB*, p. 13).

Se o sentido é onipresente e as suas vagas apenas indicam uma face do todo, a poesia como pensamento tem a função de desdobrar as possibilidades de sentido até ao máximo, ainda que isso seja um trabalho infrutífero, porque a poesia não serve ao convencimento senão ao conhecimento de um mundo, do seu próprio mundo que é a linguagem. Nesse sentido, o pensar da poesia é “pesar/ montanhas de espuma” (*FIB*, p. 15), “é como tactear uma sombra/ entrar de rastros/ numa profusão de escuros” (*FIB*, 17).

O pensamento da poesia, segundo Hatherly, é uma apreensão do inapreensível, um tocar do intangível, uma forma de transcendência, enfim, na qual a linguagem mesma atinge seus limites e os ultrapassa afim de expandir a compreensão do real: “A nossa tarefa é entender o mundo/ diziam os antigos/ Já sabiam/ que o jogo somos nós/ (*the toys are us*)” (*FIB*, p. 21). É somente depois do primeiro quarto do livro que entra em cena o coração como metáfora: “Quero parar e não posso/ o coração não deixa/ Com enorme diligência/ quer continuar/ (pertence a outro limiar)” (*FIB*, p. 29). Órgão celerado e símbolo imemorial da sensibilidade, o coração traduz, nas *Fibrilações*, a voracidade do corpo e da poesia, a potência da escrita que a poeta

ensaia. A palavra se encarna porque a escrita é também um corpo, como afirma Jean-Luc Nancy:

Se existe outra coisa, um outro corpo da literatura que não seja esse corpo significado/significante, ele não será um signo nem fará sentido, e nesta medida nem sequer será escrito. Será a escrita, se <<escrita>> indica *aquilo que se afasta da significação*, e que por isso se *excreve*. A excreção produz-se no jogo de um espaçamento in-significante: aquele que desprende as palavras do seu sentido, sempre de novo, e que as abandona à sua extensão. Uma palavra, se não é absorvida sem resto num sentido, *resta* essencialmente estendida *entre* outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem no entanto se juntar a elas: e isto é a linguagem enquanto *corpo*. (NANCY, 2000, p. 69-70)

O coração, corpo-escrita em frêmito, anseia pelo rompimento final, pela irrupção daquilo que o move, mas não conhece limites, não sabe que o transbordamento acarreta numa paralização irreversível. Se a escrita se afasta do sentido perderá a função ou se transformará em outra coisa, supra-sensível, supra-material e não-hermenêutica? E se o coração, órgão vital, deixa de bater? E se algo nele cessa, continuará como memória do que existiu? Qual o limiar? É por isso que o coração-escrita joga com as possibilidades: “O coração é um pulsar imenso/ uma abertura ao possível” (*FIB*, p. 33).

O coração-escrita é o que mantém viva a poeta: “Meu coração vibra/ excessivamente/ Fibrila sem medida/ até na sua própria fimbria” (*FIB*, p. 43); “Meu coração e eu/ vivemos juntos/ mas não lado a lado/ e nunca nos vemos/ O sangue é um acordo vivo/ que nos ata” (*FIB*, p. 45). Mas é também o que pode impedi-la, limitá-la. No contexto dos poemas que se seguem, a vertigem do coração lhe causa um arfar: “Agita teu leque imenso, ar que me faltas/ Se paras/ pesas de mais sobre o meu peito” (*FIB*, p. 53). E o sangue parece pronto a jorrar, vermelho: “O coração é/ uma rosa vermelha/ numa jarra vermelha/ Sangria da terra/ essencial rubor” (*FIB*, p. 57).

No poema: “O coração é uma rosa viva/ *a red yes*/ como disse Joyce/ (mas sem futuro)” (*FIB*, p. 63), o excerto do monólogo de Molly Bloom no *Ulysses* é utilizado como intertexto explícito:

[...] O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardes yes and all the queer little streets and

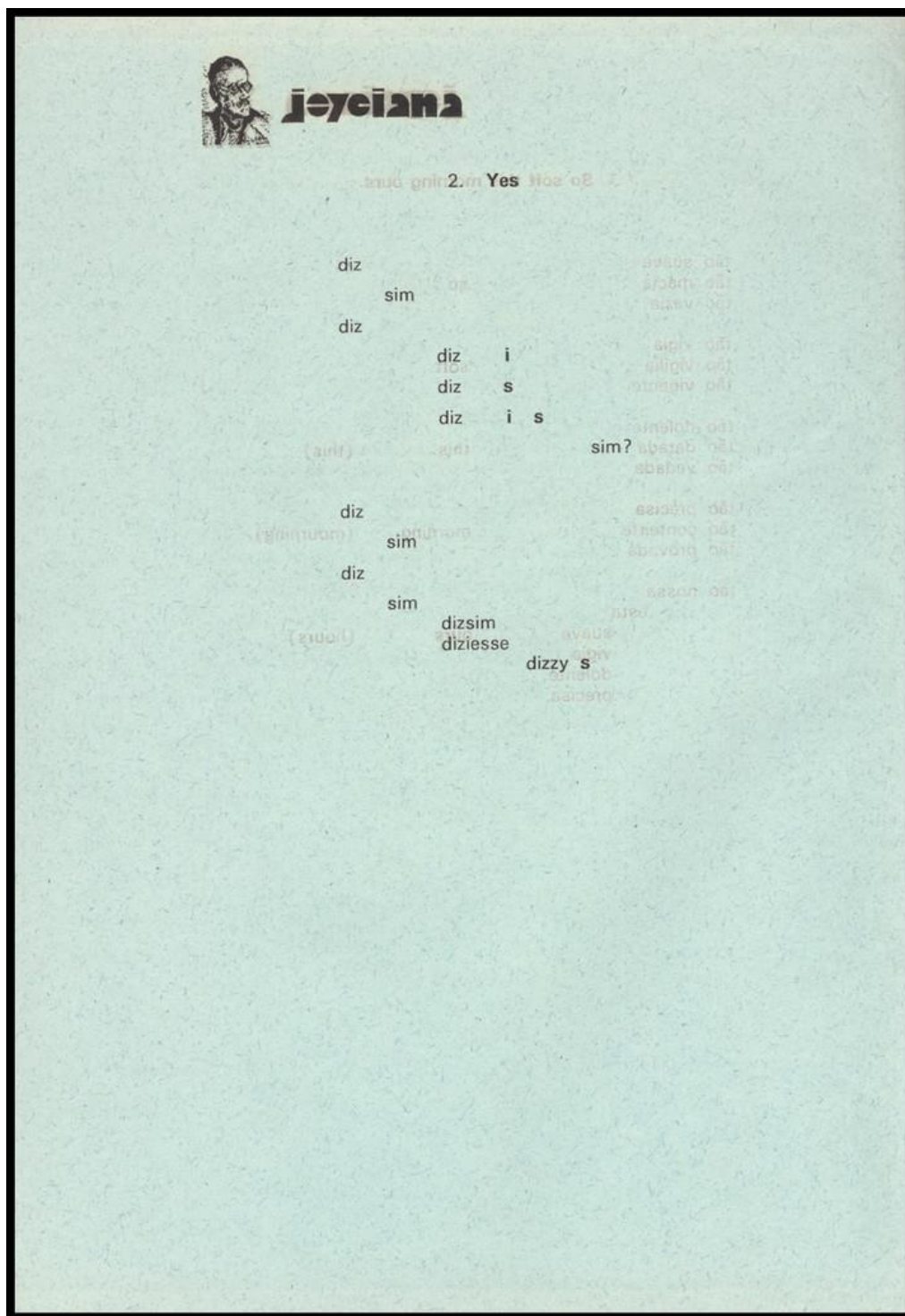
pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (JOYCE, 2000, p. 932-933)¹³⁶

Molly é Penélope. A metáfora da rosa é a do seu fluxo, de um desabrochar, de uma espécie de menarca da linguagem (LITZ, 1958, p. 16). O corpo de Molly e sua linguagem entram em homeostase nessa passagem que, se não representa o ápice da narrativa do *Ulysses*, é um dos pontos altos da invenção, da linguagem como produção do sentido para além da sintaxe normativa. O sim final, em maiúscula, mantém o texto em aberto, em constante devir. Conforme Alexandra Anyfanti, “her ‘yes’ anticipates further development and expansion” (ANYFANTI, 2004).¹³⁷

O uso recorrente do “yes” em Joyce mereceu a atenção de Hatherly também em “Anaviva e Plurilida”, conjunto de poemas que desdobram motivos joyceanos, publicado no âmbito do Experimentalismo mais engajado, na obra coletiva *Joyciana*. A segunda variação proposta por Hatherly recebe por título precisamente o lexema e as múltiplas formas de dizer, pela sonoridade, indicam a expansão infinita citada por Anyfanti:

¹³⁶ Na tradução de Caetano W. Galindo para o português: “[...] ah e o mar o mar carmim às vezes que nem fogo e aqueles poentes deslumbrantes e as figueiras nos jardins de Alameda sim e aquelas ruelas esquisitinhas todas e as casas rosas e azuis e amarelas e os roseirais e os jasmims e os gerânios e cactos e Gibraltar eu menina onde eu fui uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos para ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração de batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim.” (JOYCE, 2012, p. 1105-1106).

¹³⁷ “Seu ‘sim’ antecipa desenvolvimento e expansão futuros”.



(HATHERLY, 1982, p. 10)

No caso do poema de *Fibrilações*, essa possibilidade de continuidade infinita é negada ao coração, cuja finitude é iminente. Qualquer deslize, qualquer sim em descompasso pode ser o derradeiro: “Às vezes/ perigosamente/ as veias coagulam/ Não percebem:/ viver é uma hemorragia calculada” (*FIB*, p. 65).

O desaparecimento, a cessação e a mudez surgem, de novo, no esteio da figura de Penélope: “A tela de Penélope/ surge dos seus dedos mudos” (*FIB*, p. 75). O coração, daí em diante, cede seu lugar à reflexão mais direta sobre a natureza da linguagem: Há palavras / que só vivem de noite/ Só falam surdamente/ sem lábios” (*FIB*, p. 77). Para a poeta, a palavra subsiste no mundo como fantasma, como presença de uma ausência memorada: “A palavra vem/ e depois vai/ Em tudo sangra/ o signo da ausência” (*FIB*, p. 81). Seu destino é a incerteza, “um incerto onde” (*FIB*, p. 83) despertado pela memória, capaz de abrir “janelas no tempo” (*FIB*, p. 89). Dar sobrevivência à memória da linguagem, à memória do corpo, é o mote subjacente às *Fibrilações*, que se encerram com um convite: “Abre uma janela de tempo/ no teu regaço” (*FIB*, p. 91)

3.3.5 A Neo-Penélope (2007)

Penélope ressurge em nova clave nos poemas d’A *Neo-Penélope*, desenvolvidos em quatro seções. Logo na primeira delas, intitulada “Poemas Femininos”, delineia-se um nexo temático que dá continuidade às *Fibrilações*, como se vê no poema “A silenciosa força das flores”:

A silenciosa força das flores
Emana de suas cores
Que são a sua voz
Os seus anúncios
O seu mosaico de intenções
E digressões
Vitais em seus prenúncios

Sua beleza
Sua inestimável fineza
Está
Em seu corpo a corpo com o desejo
Sua façanha é
Inspirar o beijo
Do errante visitante que as fecunda

Silentes
Apelam
Dando gritos de perfume

(*ANP*, p. 9)

As flores – como a rosa, metáfora do coração – remetem, mais uma vez aos perfumes de Molly no *Ulysses* de Joyce e aos jogos florais do período Barroco, mas há muitas outras figuras congêneres, expectantes não tanto de um amado em especial, senão da possibilidade de dizer o amor, ou melhor, de dizerem-se amantes. Nessa primeira parte, Josefa d’Óbidos, em ar de lamento, é a Penélope do poema “Um cesto de frutas tropicais”:

Ah, Josefa!
Deverias estar aqui comigo
E ver este cesto de frutas tropicais¹³⁸
Que tu não chegaste a conhecer

Se estivesses aqui
Sustentavas-te ao meu lado
Tu pintavas
Eu desenhava
E depois ríamos as duas
Alegres
Como só as mulheres sabem estar
Sem sombra de homem
Que toldasse
Esse feliz momento

(ANP, p. 10)

Josefa d’Óbidos (1630 – 1684), também conhecida como Josefa de Ayala y Cabrera, pintora do período Barroco, é uma personagem cara à poeta, tanto pelo imaginário de sua obra, bastante representativo da época de especialização de Hatherly, como pela familiaridade com imagens literárias que aludem a temas cristãos e aos símbolos florais e alimentares.¹³⁹ Obviamente, recebe atenção, aqui, especialmente pela fulgurância de sua feminilidade.

Num artigo em que discorre sobre três literatas portuguesas dos séculos XVII e XVIII – Sórora Violante do Céu, Sórora Maria do Céu e Sórora Madalena da Glória –, Hatherly destaca as condições patriarcais em que viviam, seu silenciamento social e o papel importante que tiveram na inserção das mulheres na cultura da época. É verdade que, “em grande parte”, seu êxito se deveu “ao facto de serem freiras, uma vez que essa sua condição as resguardava das contrariedades do mundo e do peso da família e suas responsabilidades” (HATHERLY, 1996,

¹³⁸ Possível referência a *Frutas do Brasil*, sermão de Frei António do Rosário datado de 1702, cuja edição fac-similada conta com uma apresentação de Ana Hatherly.

¹³⁹ Ver, a esse respeito, os dois primeiros capítulos de *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário Barroco*, (HATHERLY, 1997, p. 13-42; 43-58).

p. 279). Não obstante o hábito religioso, o sucesso dessas mulheres simboliza parte daquilo que a poeta pretende ao retratar uma Josefa de Óbidos exultante:

O modo como tomaram a palavra nos seus escritos, mesmo que o não tivessem pretendido, individualizou-as, libertando-as das limitações impostas ao seu sexo. Ultrapassando a sua própria condição tomaram-se figuras exemplares a vários títulos, num tempo em que à mulher portuguesa era largamente contestado o direito à afirmação pessoal. (IDEM, p. 280)

É por essa centralidade concedida ao feminino que Catherine Dumas designa muitos dos poemas das séries “Poemas Femininos” e “Alice no País dos Anões” como “panfletários” (DUMAS, p. 41), o que, de modo algum diminui o efeito causado por eles, pelo contrário, os qualifica como poemas de protesto apesar do aparente dulçor, como no zen “As Antigas Damas Japonesas” (ANP, p. 11-12) e no reivindicante “A campeã das Gatas” (ANP, p. 13-14). Num mundo de mulheres livres, como o imaginado pela poeta, Penélope não precisa – nem quer – esperar por Ulisses, agora exilado e relegado à companhia de Polifemo (ANP, p. 15). A espera que se desenlaça almeja um Tu em igualdade com o Eu, não mais em convenções hierárquicas, senão sob a égide do desejo. Veja-se, sobre isso, o poema “À Tua Espera”:

Estou à tua espera

Estou sempre à espera
De esse outro
Que me consome
Que me enche de sonho
E controvérsia.

O outro é TU-EU
Paradoxal oximoro
Impossibilidade ansiosa.

Amar é uma tempestade de areia
Uma bruma vítrea.

Não menos que Penélope
Espero
Vagarosa e muda
Em minhas tarefas.

(ANP, p. 16)

E também este outro, “Monólogo da Súbita Audácia”:

Não consigo!
 Continuamente me diz uma voz.

E outra:
 Enjoy your prison, super girl!

Uma espiral azul
 Enlaça uma vermelha:
 vórtice de pensar em ti.

De repente:
 TU!

(*ANP*, p 17)

Ao contrário do que acontece nos outros livros, em *A Neo-Penelope* os gritos se fazem ouvir. Se noutros lugares da poesia de Ana Hatherly falar é sempre um gesto falhado, uma vontade inconclusa, nesses poemas femininos a voz em primeira pessoa recebe toda a liberdade. Quando hesita, é porque há um silêncio auto infligido, como no poema “Com um lápis na mão” (*ANP*, p. 18). O silêncio não passa de “provisória tentação” que “fortalece o efeito de vertigem” (*ANP*, p. 23). Ainda assim, “a atenção ao corpo” (*ANP*, p. 19) toma, via de regra, o lugar das palavras, o que se verifica exemplarmente no poema “Ocupo-me de Ti”:

Ocupo-me de ti
 É certo:
 Ocupas-me espaço
 Preocupas-me.

Pões em minha mente
 Afirmações infinitamente lidas
 No espaço dos lábios.

Lugar intermédio
 Entre o Éden e seu contrário
 O corpo mudamente fala
 Ocupando um espaço infinito

Mas tudo está previamente ocupado
 Pelo espaço
 Incolor e nímio da tua ausência.

(*ANP*, p. 21)

Assim prossegue a primeira parte, na tônica do desejo dito mas não concretizado. Tudo é espera, aposta, sonho. Na segunda, nomeada “Hors Texte”, esse desejo volta-se para um amante desidealizado, maquinal, tão corpóreo quanto a voz que o deseja, não sem grande ironia, à moda futurista. O viés tecnológico permeia os três poemas da seção, “Carta de amor em metáfora de automóvel”, “Carta de amor informático” e “Ela-Agora”. Abaixo, o primeiro deles:¹⁴⁰

CARTA DE AMOR EM METÁFORA DE AUTOMÓVEL

My dearest:

Little Clio
Keeps asking:
What am I doing here
Sitting still
Collecting dust
My head light full of mist?

Your absence
Leaves me tire-less

Nomeia-se a seção seguinte de “Alice no País dos Anões”, composta por dez poemas que revisitam o texto de Lewis Carroll. Há neles uma inversão do enfoque anterior, notadamente positivo sobre do ponto de vista feminino. Aqui, ao invés, Alice está à mercê de uma figura masculina aterradora, como esclarece Anabela Galhardo Couto: “Estamos agora perante um dos grandes mitos próprios da cultura falocêntrica Ocidental [...]. A mulher rebaixada à escala infra-humana e pintada como instrumento diabólico da perdição masculina. A mulher como coutada do homem, concebida por e para ele” (COUTO, 2010, p. 36). Hatherly insere nos poemas toda a polêmica que envolve a criação original de *Alice no País das Maravilhas*. Fá-lo sutilmente a princípio, dissimulando o assunto até por conta do bilinguismo, e sem ao fim denuncia o terror. “The Door” aponta, no tema e no estilo, para a rotina da personagem a passar sempre pela mesma porta:

Once again I go through the door
Ever the same door
And yet another

Then I see the door

¹⁴⁰Para uma revisão da influência futurista no movimento da Poesia Experimental Portuguesa, ver meu artigo: AMARAL, André Luiz do. Orpheu na PO.EX: a tradição em movimento In: MAIOR, Dionísio Vila; RITA, Anabela (orgs.). *100 Orpheu*. Vizeu: Edições Esgotadas, 2016, p. 59-66.

Leads to another
 Ever the same door
 And yet another

This door leads me on
 As footsteps follow one other
 Ever the same door
 And yet another

Going through the door
 I can be no other
 Ever the same door
 And yet another

(ANP, p 37)

Alice está encarcerada num falso “jardim da maravilha”, onde “Quem nele penetra/entra mas não sai:/ É essa a lei” (ANP, p. p. 38). A linguagem circular do poema anterior e de “O Jardim Secreto” promove o efeito de aprisionamento, de uma impossibilidade de fuga. A ingenuidade da infância se perde nessa experiência dolorosa, embora Alice recalcite nos versos finais de “Da inocência para a experiência”:

Da inocência para a experiência
 De Eva para Maria
 Onde a sabedoria?

Alice não tem par
 Não é egéria de nenhum vate
 Porque ela é igual a ele:
 Um plural de eus.

Alice é
 A filha inventada
 De um pai fingido.

Ele queria que ela fosse
 A chave
 Que abre a porta
 Do paraíso sonhado
 Onde a felicidade
 Devia morar
 Mas já não mora.

Quando acorda
 Alice diz:
 I don't like belonging
 To another person's dreams

(ANP, p. 39)

Os últimos cinco poemas dessa seção propõem a revolta da personagem. Acuada pela força alheia, Alice, modelo da condição feminina no mundo, recebe do poema “Alice Paradigma” a voz de comando para resistir aos algozes: “Anda, Alice,/ Fecha-os na gaiola da sua impotência/ Dá-lhes o inferno que merecem” (ANP, p. 43). E tem em “O Fingidor de Mundos Possíveis” sua dor denunciada e sua sobrevivência garantida:

Julgas que fizeste à Alice
Tudo o que não fizeste
Pequeno fingidor
De mundos não possíveis

O teu objetivo
Era fugir do inferno
Do reino do desejo e da atracção
Da sua enorme sedução
E só tu sabes
Se conseguiste ou não

Mas entretanto
Alice superou-te
E entre a paródia e o sonho
É ela quem subsiste
E a ti para sempre resiste
(ANP, p. 44)

As acusações implícitas desses poemas não são infundadas se levada em consideração a história por trás de *Alice*, inspirada em Alice Liddel, menina que fez parte do convívio do Rev. C. L. Dodgson, ortônimo de Carroll, dos sete aos doze anos, pelo menos. Os diários do autor são perturbadores ao revelarem certa obsessão pela Alice real e seus três irmãos. Hatherly estabelece uma crítica biográfica bastante assertiva sobre essa proximidade. Posiciona-se de modo mais incisivo do que a maioria dos comentadores, como o biógrafo Jean Gattégno, por exemplo, que adota uma postura moderada: “no queda estrictamente indicio alguno, en el orden biográfico, que pueda fundamentar de manera objectiva la hipótesis de un apego apasionado de Carroll hacia Alice Liddell; ninguno, tampoco, que nos permita objectivamente desecharla” (GATTÉGNO, 1991, p. 33).¹⁴¹ Além dos diários, a paixão de Carroll pela fotografia demonstra

¹⁴¹ “não há estrictamente indicio algum, na ordem biográfica, que possa fundamentar de maneira objectiva a hipótese de um apego apaixonado de Carroll por Alice Liddell; nenhum, tampoco, que nos permita objectivamente descartá-la”

sua compulsão por meninas impúberes,¹⁴² retratada no poema “Cantiga de Escárnio e dizer certo”:

Alice foi o objecto pensado
De um pedófilo disfarçado
Voyeur de meninas mal despidas.

Escondido atrás da objectiva
Biombo lúbrico de um pequeno falo
Foca e prime
Dispara e depois imprime
O texto de que Alice é a fala.

E escrevendo torto por uma linha torta
Abre e fecha a cobiçada porta
Que quando se abre
Nunca mais se fecha.

(ANP, p. 45)

Alguns trechos de *Alice in Wonderland* ganham nova interpretação à luz dos poemas de Hatherly. Em especial, o breve monólogo interior no quarto capítulo da narrativa, quando Alice entra num quarto diminuto, não para de crescer e deseja perpetuar a própria infância: “‘But then,’ thought Alice, ‘shall I *never* get any older than I am now? That’ll be a comfort, one way – never to be an old woman [...]’” (CARROLL, 1971, p. 33).¹⁴³ E também o conselho de Humpty Dumpty em *Alice Through the Looking-Glass*: “‘Seven years and six months!’ Humpty Dumpty repeated thoughtfully. ‘An uncomfortable sort of age. Now if you’d asked *my* advice, I’d have said ‘Leave at seven’ – but it’s too late now. [...] With proper assistance, you might have left off seven’” (IDEM, p. 188).¹⁴⁴

O último poema da seção responde à continua interdição da fala sofrida por Alice nas histórias de Carroll. Por isso, em “O Grito”, Hatherly dá a ela a palavra final:

Escrevo isto para falar do grito
Do teu prazer-angústia

¹⁴² Algumas dessas fotografias estão registradas no livro *Lewis Carroll Observed: A Collection of Unpublished Photographs, Drawings, Poetry, and New Essays*, editado por Edward Guiliano (New York: Clarkson N. Potter, 1976).

¹⁴³ Na tradução de Maria Luiza Borges, “‘Mas nesse caso’, pensou Alice, ‘será que nunca vou ficar mais velha do que sou agora? Não deixa de ser um consolo... nunca ficar uma velha...’” (CARROLL, 2002, p. 37).

¹⁴⁴ “‘Sete anos e seis meses!’ Humpty Dumpty repetiu, pensativo. ‘Uma idade muito incômoda. Se tivesse pedido o *meu* conselho, eu teria dito: ‘pare nos sete’... mas agora é tarde. [...] Com a devida assistência, você teria podido parar em sete’” (CARROLL, 2002, p. 202).

Feito de papel

O livre arbítrio já nos caiu da mão
Agora só nos resta o coração
O mar-alto da emoção

No degrau da ironia
O sempre-já-passado espera:
Onde te escondes
Criança sedutora?

(ANP, p. 46)

Encerrado o ciclo de Alice, a quarta e última seção de Neo-Penélope, intitulada “Os anjos são invenções diabólicas”, liga-se à primeira, retornando ao tema do amor conjugal nos poemas “O recalçado desejo”, “As escadas”, “Serenamente”, “Os corações brigados” e “A escalada”. Essa é a fatura mais pobre do conjunto, abusando de jogos quase infantis com a língua, como nas seguintes construções: “Serena/ Serenamente/ se insistes na serenata” (ANP, p. 51); “Ó corações brigados/ Que vos obriga” (ANP, p. 52); “A famosa flotilha/ Pela escotilha/ Assalta a esconsa Ilha” (ANP, p. 53). Esses versos parecem ter sido esquecidos num baú por meio século ou, então, foram resgatados de algum monturo de papel restado de *As Aparências*. Veja-se, a título de comparação, a estrofe de abertura daquele livro imaturo: “Aparência é o que aparece/ o que parece/ e parece” (AA, p. 9). Em *As Aparências* Alice apreze pela primeira vez na obra de Hatherly, por sinal, lá ainda numa leitura conservadora e sedimentada que privilegiava a ludicidade do texto de Carroll. A mudança de atitude diante de *Alice* se explica pelo amadurecimento do estilo, pelo avanço das pesquisas críticas e, ironicamente, porque “Com o mesmo nome,/ Com as mesmas palavras e com igual sabor,/ O mesmo motivo produz efeito inverso” (AA, p. 36).¹⁴⁵

Em *A Neo-Penélope*, o mesmo problema qualitativo se verifica em três poemas que parecem não pertencer ao projeto do livro – “Pseudo-soneto-do-atleta-lesionado”, “O artista ex-ovo” e “O cronista social” –, dada a distância temática que apresentam em relação aos demais. Salvam-se, de resto, as “Sátiras Barrocas” I, II, III e IV. A segunda, aliás, relança em cena o problema da linguagem escrita, mantido em segundo plano ao longo do livro:

¹⁴⁵ A análise comparativa mais detalhada dos poemas dedicados a *Alice* em *As Aparências* e *A Neo-Penélope* excede os limites deste trabalho, mas as linhas mestras estão aqui desenhadas. Essa leitura comparada indicaria, como hipótese, a influência que o Experimentalismo teve também no aspecto crítico da poesia de Ana Hatherly.

Os erros
 As erratas
 As emendas
 Que assolam os textos mais cuidados
 São a cabal cabala do deslize
 Que a miúdo a ordem subvertem

Nos mais sagazes comentários
 O fio que unifica
 As decisões
 As escolhas
 As iniciativas
 É a síntese das crenças colectivas
 Da sua natureza empedernida

E no velho porto-hotel
 Onde a palavra
 Encalha em seus escolhos
 Com seus cansados olhos
 Como alguém disse
Os fios do passado tecem uma camisa de forças ()*

* in James Hanly [*sic*], *The closed 173ireçã*

(*ANP*, p. 55)

Loa à rasura e ao acaso, esse poema vincula o livro, mesmo às suas falhas, ao projeto maior de Ana Hatherly de pesquisa sobre as formas da escrita. O que se faz em *A Neo-Penélope* é, afinal, uma sobreescrituração, acúmulo de imagens e repertórios de leitura que se fundem, na superfície, sob a máscara do amor e da feminilidade. Mais a fundo, contudo, os processos de reescrita da tradição tencionam livrar a linguagem da sua camisa-de-força, do Ulysses a Josefa d'Óbidos, de *Alice* ao centão que reelabora versos de Herberto Helder, Padre António Vieira e Fernando Pessoa (*ANP*, p. 58).

A versatilidade de Hatherly como poeta, capaz até de cometer alguns deslizes imprevistos, evidencia sua disposição contínua para a invenção. Uma poética do erro e da errata, como a defendida por ela, deságua numa noção fragmentária de literatura, e somente essa forma de criação lhe parece adequada para traduzir o mundo.

Se precisa da mediação crítica para ser percebida em textos como *A Neo-Penélope*, a estética do fragmento como modo de pensamento, presente desde *O Mestre* e intensificada em *Anacrusa*, torna-se patente no seu trabalho mais peculiar, as *Tisanas*.

3.3.6 *Tisanas* (1969-2006)

As *Tisanas* são o projeto mais longo de Ana Hatherly, iniciado em 1969, com a publicação das 39 *tisanas*, e encerrado em 2006, com o livro 463 *tisanas*, que inclui uma cronologia desse percurso e uma lista das traduções totais ou parciais que a obra recebeu para outras línguas (espanhol, catalão, italiano, francês, inglês, holandês, sueco, alemão, servo – croata, húngaro, búlgaro, chinês, japonês).

Esses fragmentos numerados, que pela forma fazem lembrar Schlegel ou Novalis, condensam as influências estético-literárias da autora durante quase toda sua carreira literária, uma vez que sua escrituração se inicia ainda nos anos 1960, no ápice do engajamento experimental da autora, e termina numa fase pós-experimentalista. Hatherly considera, todavia, menor a influência do Experimentalismo ao afirmar que “nas *Tisanas* há apenas vestígios dessas incursões, sobretudo nas primeiras 39. A ligação ao Concreto-Experimentalismo foi uma experiência importante, que marcou uma parte do meu trabalho, mas que depois ultrapassei” (*TIS*, p. 12). Não se nega, porém, a admitir que a inflexão experimentalista, mais do que um momento específico, corresponde ao *continuum* da sua atividade literária: “*Se grande parte das primeiras Tisanas, quanto ao conteúdo, são fábulas ou anti-fábulas ou mitos subvertidos, o seu estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma [na lógica, na pontuação, etc., podendo-se ver aí a influência do Experimentalismo]...*” (IDEM, p. 13-14) [itálicos no original].

O projeto das *Tisanas* pressupõe uma necessidade de ultrapassamento formal da narrativa, com como uma transfiguração do mundo através do exercício da escrita, isto é, de uma compreensão da escrita como enlevação espiritual:

As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro da vida. No seu conjunto formam uma espécie de cidade-estado construída pela escrita criadora, que é abolição oblíqua, delírio provocado e lição de tentativa. O mundo das *Tisanas* é um mapa emotivo de uma conjuntura cultural em que os agentes do sentido têm por árbitro o espírito. (IDEM, p. 15) [itálicos no original]

Essa superação formal se dá, como no Romantismo, pela adoção do fragmento. Naquele movimento “o fragmento literário é, ao mesmo tempo, a busca por uma nova escritura, por uma forma de criação e uma provocação declarada, o signo maior da ruptura com um ideal de realização, de criação estética que já se esgotara” (SCHEEL, p. 57-58). Em Hatherly,

igualmente, opção pelo fragmentário no texto provoca deslocamentos de sentido, recusa das formas consagradas da narrativa, e adoção de um modelo alheio às pretensões da Poesia Concreta ortodoxa, fase que ela desejava ultrapassar.

No aspecto formal, o *koan*, ao lado do fragmento romântico, é a base dos textos das tisanas. Hatherly oferece essa chave-de-leitura a *A Cidade das Palavras*, volume em que estão reunidas as Tisanas 1 a 222:

Se, quanto ao conteúdo, se poderá dizer que uma grande parte das *Tisanas* são fábulas, (ou antifábulas, ou contos de fadas, ou mitos conhecidos reinterpretados ou subvertidos), o que faz com que esses textos sejam *Tisanas* é, por um lado, o seu estilo de escrita e, por outro, a sua estrutura. Se o estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma, no que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen. Todas as *Tisanas*, seja qual for o seu módulo, obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan*: são sempre um acontecimento-problema-interrogação-enigma, seja ele uma situação, uma citação, um comentário, etc. Todas as *Tisanas* dizem respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que frequentemente se oferece ao leitor como um desafio.

Encontra-se nas *Tisanas* – e isso é o que grandemente contribui para as particularizar – algo dessa «indeterminação deslizante» atribuída ao ensinamento Zen, associado a uma técnica de destruição da certeza. Mas grande parte dessa consciência da «indeterminação deslizante» também decorre de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da comunicação pela linguagem, que tem por base pressupostos da linguística moderna, de cujo estudo também me ocupei. (ACP, p. 7-8)

A lógica das tisanas é a compreensão da vida como *acontecimento* ou série de acontecimentos. Cada fragmento se desenvolve num quadro independente em que a narrativa é pura *dêixis*. Essa estética da descrição da vida comum se confunde com o artifício alegórico, pelo qual o sentido está sempre simultaneamente aquém ou além do enunciado. A tensão narrativa permanece sempre em suspenso, indecível, nenhuma cena encontra desfecho senão como possibilidade imaginativa ou no próprio gesto da escrita, definido por Hatherly como “produção de acontecimento”, na tisana 306: “Algo está sempre a acontecer. Por isso escrevo. Escrevo porque algo aconteceu ou acontece. Escrever é isso, mas escrever é sobretudo produzir o acontecer” (TIS, p. 118). Para voltar à noção de transcendência em Adorno, abordada no início deste trabalho, a escrita, para Hatherly é um lugar que se localiza entre a materialidade da natureza (imanência) e a imaginação estética que diz um “mais” (transcendência), ou como na tisana 201, a arte da escrita é uma recusa à qualquer escolha entre “a ilusória superioridade do conceito e a gloriosa efemeridade da rosa” (TIS, p. 91).

Nota-se ainda nas tisanas grande erudição literária. Em fases diferentes da composição são citados os mais variados autores, desde as referências indiretas que exigem certo repertório, como na sentença familiar a Cioran, na tisana 61: “Se a vida é como tantos dizem insuportável, porque se farão tantos e tão absurdos esforços para a prolongar, pensava eu dirigindo-me para o talho” (*TIS*, p.48); na tisana 71, que alegoricamente une o conto “O jogador de xadrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, à primeira das *Treze teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin: “Era uma vez duas entidades que jogavam uma espécie de xadrez com a luz apagada embora não fosse dia. Era um jogo tão completo que nenhum dos participantes tinha as pedras de modo que o jogo consistia na descoberta tateante das peças que o constituíam” (*TIS*, p. 51); e na tisana 83 a narrativa parece ser composta como um mosaico dos poemas “O Albatroz”, de Baudelaire (BAUDELAIRE, 1998), e *L’Eventail*, de Mallarmé: “Era uma vez um mono-asa. Como era mono-asa só podia voar numa direção. Mas a natureza tinha tomado as suas providências e assim ao mono-asa não importava nada saber para onde ia ou donde vinha. Por isso a sua asa tinha o aspecto duma barbatana e a maior parte das vezes servia-lhe de leque” (*TIS*, p. 55). Pode-se inferir que a alegoria remete, dentre muitas coisas, para o próprio poeta, como no poema baudelairiano, e para a atividade da escrita como um leque semovente.

Nesse sentido, as *Tisanas* se inserem, como toda a sua obra, numa tradição moderna de experimentação – como tentei demonstrar num artigo sobre esse tema -,¹⁴⁶ ao fazer da literatura mais do que uma fonte de sentidos, um lugar de desestabilização da leitura. Nos moldes do que afirma Laforgue sobre Baudelaire, os fragmentos das Tisanas são “poesias soltas, sem um tema palpável [...], mas vagas e sem razão como o abanar de um leque, efêmeras e equívocas como uma maquilagem, que forcem o burguês que acabou de lê-las a dizer ‘E daí?’” (LAFORGUE, 1989, p. 121).

Outras dessas referências passam pela tradição portuguesa, com Álvaro de Campos e Sá-Carneiro na tisana 121: “[...] o que se prolonga infinitamente igual com o ar. [...] Tudo ser como o ar estar no ar” (*TIS*, p. 67); e pela literatura brasileira, com Vinicius de Moraes e Chico Buarque – quiçá Drummond – na tisana 147: “Saímos do carro. Vamos ao restaurante. Passa um negro operário em construção. Torto apático automático. São milénios penso e sinto sobre o dorso o peso dos arranha-céus” (*TIS*, p. 74). Há também referências mais claras, uma vez que

¹⁴⁶ O artigo introduz algumas das questões levantadas ao longo da tese, mas ocupa-se principalmente das relações entre a poesia moderna e a experimentação que, por já terem sido discutidas em outro lugar, têm um espaço reduzido aqui. Ver: AMARAL, André Luiz do. “Experiência, experimentação e experimentalismo na poesia moderna” In: *Travessias Interativas*, vol. 13, n. 1, 2017. (Disponível em: http://travessiasinterativas.com.br/_notes/vol13/Travessias-Interativas-n.13-AMARAL.pdf).

nominais, a Wordsworth (tisana 117); Pessoa (tisanas 234, 269); Kafka (tisana 252, 372, 392); Picasso (tisana 297, 444); Cioran (tisana 309, 342, 343); Mahler (tisana 312); Haendel (tisana 322); Camões (tisana 328); Maria Zambrano (tisana 348); Boécio (tisana 351); Mallarmé (tisana 360); Keats (tisana 364); Walter Benjamin (tisanas 370, 371); Schopenhauer (tisana 373); Lou Andreas Salomé (tisana 377); Rilke (tisana 377, 429, 455); Rothko (tisana 383); Bach (tisana 386); Strauss (tisana 387); H. G. Wells (tisana 402); Buster Keaton, Harold Loyd e Chaplin (tisana 404); Francis Bacon (tisana 444); e Michelângelo (tisana 455). A extensa lista reflete a cadeia de interesses da autora no campo das artes: música, cinema, filosofia, pintura, literatura. Mas o efeito prático dessas citações é, ironicamente, seu esvaziamento, sua perda de sentido quando comparadas a outras experiências ordinárias que predominam no primeiro quarto das *Tisanas*, como na tisana 11:

Estava eu muito sossegada a ver meu programa de televisão quando de súbito compreendi que a missão do espírito criador é a mais transcendente porque um dia o espírito criador deixará de ser necessário. É daí que decorre a importância da arte e sua inutilidade. O meu porco Rosalina partilha comigo essa opinião. Todas as sextas-feiras vai ao cabeleireiro fazer uma mise. (*TIS*, p. 22)

A porca Rosalina, espécie de alter-ego da escritora, pelo recurso da personificação confere o tom fabulatório e humorístico às primeiras tisanas, bem como o uso recorrente da prosopopeia. Essa ambiência vai mudando até chegar ao uso da estética do fragmento e da poesia mesma como lugar privilegiado de reflexão. O ar despretenso do início cede espaço à imagem de mundo estilizada projetada em cada fragmento. O sujeito que escreve, desesperançado e lançado à própria sorte, encontra no gesto da escrita sua única expressão possível. Ainda que violência e destruição componham o cenário das tisanas anteriores é a partir do último quarto que esse movimento se firma e assume um cariz quase confessional: Veja-se, por exemplo, a tisana 304: “Estou duramente sem ironia. Sem curiosidade, sem impaciência. Sinto o travo do deserto, a melancólica pilhagem do meu próprio nome. São os sinais da espera, esse anjo morcejo vampiro” (*TIS*, p. 118). A tisana 364, por sua vez, parece ter saído da Pena de um *Qohélet*:

Para quem trabalhamos? Para quem criamos? Quem serão os herdeiros daquilo que criamos destilando o nosso amor e o nosso sofrimento? Venho da rua chocada com tanta fealdade do que vi. Na ausência da beleza tudo fica

triste e degradado. Keats disse que uma coisa bela é uma alegria eterna. Hoje a beleza é uma voz sufocada de uma perdida sabedoria (*TIS*, p. 135)¹⁴⁷

A dada altura é possível que o leitor cogite um engano e pense estar lendo outro livro – de Cioran, quem sabe –, tamanhas a exasperação e a angústia apresentadas por essa voz erudita mas desalentada que ressoa na tisana 376:

As lacerações da desesperança. Estou lacerada, quase oiço o silvo da minha carne ao querer tirar do mais fundo de mim o meu próprio pensamento. Mas as raízes nem sempre estão enterradas. As mais finas alimentam-se do nosso sopro. É isso que dói. (*TIS*, p. 138)

E, igualmente, na 380:

Pensar o presente conduz necessariamente ao desespero porque a vida não tem outra solução senão perpetuar-se na sua imperfeição. Em frente da minha janela vários cães seguem o rasto duma cadela com cio que vagueia pela rua. À noite a cadela é fechada em casa. Os cães assentam arraial à sua porta com dignidade e persistência, numa total submissão à tirania do ensejo (*TIS*, p. 139-140)

A arte, diz Hatherly na tisana 356, é a única saída do mundo real para este “cadáver adiado que procria” que é o homem – para citar Pessoa:

O estatuto da realidade: descobrir esse doce exercício destrona a ascética parcimónia do pensar racional. Mais do que um mero crepúsculo, flexível ou determinado, o pensamento precisa de ilusão e assim a obra de arte abre-se em leque sobre o inventário do mundo. (*TIS*, p. 133)

Mencionar o “inventário do mundo” é o mesmo que escrever seu obituário. Falar em destronamento da ascese equivale a dizer que sem a arte nenhuma transcendência é possível. Não propriamente sem o conteúdo da arte, senão sem a sua forma, potencialmente capaz de recuperar a beleza – e alguma centelha de esperança.

¹⁴⁷ Algumas tisanas não apresentam ponto final.

CONCLUSÃO

“Houve aquele tecedor persa que viveu encerrado na sua oficina durante todo o tempo necessário para executar a sua tapeçaria. Como isso durasse a maior parte do que ele considerou ser a sua vida uma vez a tapeçaria terminada deixou-se cair no chão e morreu.”

Ana Hatherly (1979, p. 50)

“(Evita as tentações da teoria: o poema é uma coisa veemente e frágil. E não é frontal, mas insidioso.)”

Herberto Helder (2017, p. 136)

I.

Ela passeia entre pessoas e papéis imensos. Empunha uma lâmina. O ano é 1977. O local é a Galeria Quadrum, em Lisboa. No dorso uma camisa larga. Sobe e desce de uma escada de metal para rasgar cada papel em branco. A multiplicação voraz de um gesto já antigo, de um corte vertical ensaiado mil vezes por Lucio Fontana, mas sempre transformado em quadro, em objeto estático. Hatherly faz do mesmo o novo, do gesto um objeto extático. À cena dá-se o nome de *Rotura*, performance que vira filme. De tudo emana profunda sensação de liberdade, as palavras do corpo em liberdade programada e em absoluto silêncio.



[Fotografia de Jorge Molder. Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna].

II.

A ação é muito semelhante a *Poema d'entro*, de 1976, realizado no âmbito de *Alternativa Zero*, máquina performática projetada por Ernesto de Sousa, que relata a passagem daquele happening para *Rotura*:

POEMAD'ENTRO resultou de um equívoco... com as possibilidades operacionais de "Alternativa Zero" e, em geral, da tecnologia portuguesa. É interessante lembrar que o projecto inicialmente proposto por Ana Hatherly (e que vem aproximadamente descrito no catálogo de "AZ") se aproximava operacional e tecnologicamente de um outro proposto por Michael Asher, em 1943, ao Los Angeles County Museum, dentro do programa A & T (Art & Technology) – e que se verificou ser impossível de realizar. Estes factos eram então desconhecidos de Ana, dos responsáveis por "Alternativa Zero" e dos engenheiros electrotécnicos consultados e que todos concluímos pela impossibilidade de obter uma "light floating in space and having the quality of being happened upon or elusive". Esta impossibilidade surgia-nos eminentemente portuguesa e a solução dos cartazes brancos e dilacerados com fundo preto e iluminação intermitente foi uma resposta artesanal e – digo eu – imediatamente política, as ruas de Lisboa: "é a infinidade do processo da significância cujo funcionamento é apresentado pelo inconsciente e cuja realização processual é dada pela linguagem poética". Os "cartazes" tiveram que ser refeitos várias vezes porque a pequena célula resultou numa proposta de participação, nunca no sentido cinético e abstracto. Mas no sentido da *performance*, isto é, apontando à "infinidade do processo da significância". As pessoas rasgavam as paredes da sua própria cidade, casa ou "ventre materno" – como declarou um dos mais frenéticos rasgadores. (SOUSA, <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ana-hatherly-e-a-dificil-responsabilidade-da-desordem>)

Lacerar é também escrever, dizer algo que não pode ser dito com palavras, transcender a fala muda que o texto é. O gesto artesanal da rotura desfaz a necessidade do artifício tecnológico. Mas ainda é técnica. Cada golpe rompe o mito/*cliché* da angústia da página nua. Essa página já é texto, como Hatherly sabia desde antanho, porque sempre foi experta nesses meandros.

O que ela refaz nesses gestos começou antes mesmo da escrita. Antes de qualquer tentativa de poesia lírica havia uma mancha, sem forma e vazia e, muito depois disso, ela ainda “não pretende libertar-se da História que a institui mas tão somente rasgar mais ainda, depois dos papéis das suas Roturas dos anos 70, os véus das disciplinas, dos saberes e das culturas” (SILVA, p. 5, 1997).



[Sem título. n. dat. Esferográfica sobre mata-borrão. 165 x 406 mm.]¹⁴⁸

A mancha da caneta sobre o papel indicia a inteligência da escrita, pouco a pouco para uma reinvenção. Mas o sentido continua a nos escapar. Hatherly, a *performer*-calígrafa-pintora-poeta-cineasta se defende, com a mesma veemência de um rasgo firme: “A literatura planificada é o último expoente da sujeição do escriba/escravo. A obrigatoriedade do sentido (tudo deve *fazer sentido*) é uma forma de repressão da espontaneidade primordial, que hoje diríamos experimental” (*OEC*, p. 19).

O sentido, em Hatherly, é um “holograma estilhaçado”, como o título do poema dedicado a Claude Levi-Strauss. O significado é não mais que “o fragmento de um outrora todo” (*ITI*, p. 66). Holograma ou fragmento, importa é que nos escapa. Sempre. No nímio, um mundo. No lexema solitário, um léxico. Nas limalhas do texto, uma rede inextrincável. Tudo no poema é obscuro e obliterado, até, ou mais ainda, o que fica claro.

¹⁴⁸ Imagem extraída do catálogo *Viagem à Índia e outros percursos* (Lisboa, Museu do Chiado, 1997, p. 13)

III.

Em *O silêncio dos poetas*, Alberto Pimenta costura a diferença entre a arte antiga e a moderna pelo símbolo do “eterno”. Para ele, na arte antiga, a ideia de eternidade “encarna a identidade transcendente que pretende englobar e resumir em si a multiplicidade e a fragmentariedade dos fenômenos históricos”, enquanto isso, na arte moderna impera a imanência, “pois tudo é feito num processo dependente da consciência humana e não de um imutável, pré-fabricado e eterno quadro de sentido transcendente” (PIMENTA, 2003, 116).

Transcendência parece ser uma palavra maldita para a poesia moderna. Mas não é.

Pimenta recorre a Henri Lefèbvre para falar em outro modo de transcendência, que não busca o conhecimento do eterno e do sagrado, mas que se estabelece na imanência do material: “a arte transfigura o real, ‘o ser’. Transcende-o, em lugar de o conhecer, porque cria”. Mesmo porque o real, como vimos em *Rilkeana*, é uma imaginação. Do *Aberto* somos expectadores distantes. É preciso, portanto, (re)criá-lo.

Na poesia experimental (e não) de Ana Hatherly esse ultrapassamento do real se oferece a todo instante. É um fator estético pelo qual a arte busca emancipar-se, abrir portas para o mundo do qual estamos desligados. Por isso Pimenta acredita que a arte seja, primordialmente, *transgressão*. E deve ser, a começar pela destruição do suporte, como em *Rotura*, passando pela destruição dos textos alheios, como n’*A reinvenção da leitura*, e culminando no deslizamento das formas a que as *Tisanas* dão relevo.

Pimenta fala em Hatherly, dos seus grafismos:

[...] nos poetogramas de Ana Hatherly aqui reproduzidos, temos o concreto como um mapa vitorioso do signo [...]. Toda a tentativa de leitura de tipo conceitual seria neste caso ruínosa para o acto da criação e para a forma criada. As palavras tornam-se aqui elementos escultóricos [...]. Assim se realiza a ruptura com o último nexó gráfico significativo, ou seja, grafemático. Este tipo de ruptura não é dos menos importantes, como mostram as usuais reações de recusa por parte do público. (IDEM, p. 220)

Lembro, com isso, do começo desta pesquisa, quando mostrei a alguns colegas *O Escritor* e a reação vacilou entre a descrédito e a ironia. Afinal, o que dizer de um objeto como aquele? *O poema é insidioso e silencioso*: “*O silêncio como recusa integral dos últimos restos de mimese e de mito*” (IDEM, p. 166). Como, a partir dele, então, construir uma tese?

Escapando, como diz Herberto Helder, à tentação da teoria. Fazendo com que a crítica se coloque *ao lado do*, e não *sobre o texto*. O comentário analítico é – só pode ser – (d)obra do sentido.

IV.

o poema é uma imagem
mata-borrão da escritura

miragem
da palavra futura

faca só lâmina
que o poeta empunha

o poema é rasura
~~o poema é rasura~~
~~o poema é rasura~~

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005.

ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (orgs.). *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

AMARAL, André Luiz do. **Que diabo de deus é esse?** Divinas ficções de José Saramago. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis/SC.

_____. Orpheu na PO.EX: a tradição em movimento In: MAIOR, Dionísio Vila; RITA, Anabela (orgs.). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas, 2016, p. 59-66.

_____. “Experiência, experimentação e experimentalismo na poesia moderna” In: *Travessias Interativas*, vol. 13, n. 1, 2017. (Disponível em: <http://travessiasinterativas.com.br/notes/vol13/Travessias-Interativas-n.13-AMARAL.pdf>). [Acessado em 20.02.2018, às 21:00].

_____. “A poesia como rasura em Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly” In: *Pandaemonium Germanicum*, v. 21, n. 33, 2018, p. 36-63.

ANYFANTI, Alexandra. “Time, Space, and Consciousness in James Joyce’s *Ulysses*” In: *Hypermedia Joyce Studies – electronic journal of joycean scholarship*, volume 4, issue 2, 2004. Disponível em <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v3/anyfanti.html>. [Acessado em 05.06.2018]

ARAGÃO, António; HELDER, Herberto (org.) (1964). *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*. Lisboa: A. Aragão. (Disponível em: <http://www.po-ex.net/evaluation/index.html> [Acessado em 05.03.2015].

ARNHEIM, Rudolf. *To the rescue of art: twenty-six essays*. Berkley: University of California Press, 1992.

ARON, Thomas. “Une seconde révolution saussurienne?”. In: *Langue française*, N° 7, 1970, pp. 56-62.

ARRIVÈ, Michel. *Em busca de Ferdinand de Saussure*. Trad. Marcio Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALPE, Jean-Pierre. *Lire la poésie*. Paris: Armand Colin, 1980.

BARBOSA, Pedro. *A literatura cibernética I – autopoemas gerados por computador*. Porto: Árvore, 1977.

_____. *Metamorfoses do real: Arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Afrontamento, 1995.

BARBROOK, Richard. *Futuros imaginários: das máquinas pensantes à aldeia global*. Trad. Andreia Veloso et al. São Paulo: Petrópolis, 2009.

BARREIRA, Cecília. Entrevista a Ana Hatherly In: PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário (org.). *Leonorama: volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Colibri, 2010, p. 117-131.

BARRENTO, João. O mistério do Encontro In: CELAN, Paul. *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 77-83.

_____, João. Mas resta ainda... In: HATHERLY, A. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, p. 11-19.

_____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006.

_____. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: UFSC, 2013.

_____. “Os gestos da mão inteligente de Ana Hatherly”. (Disponível em <http://escrito-a-lapis.blogspot.com/2013/08/os-gestos-da-mao-inteligente-de-ana.html>). [Acessado em 10.09.2017]

BARROSO, Eduardo Paz. “A afiada fala do ‘Pavão’ de Ana Hatherly: três fragmentos de uma metamorfose” In: *Colóquio Letras*, número 193, setembro/dezembro 2016, p. 71-74.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Ensaio críticos*. Trad. António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BATEL, Joana. “O rosto da linha - Ana Hatherly” In: *Diacrítica*, Braga, vol.28, no.3, p. 289-307, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *As flores do mal*. Edição bilingue. Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. 4. ed.. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

- BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BELO, Ruy. *Obra poética – vol. 3*. Organização e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *The Complete Correspondence of Walter Benjamin: 1910 -1940*. Trad. Manfred R. Jacobson and Evelyn R. Jacobson, 1994.
- _____. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013b.
- _____. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2017.
- BENSE, Max. *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- _____. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRAY, Joe; GIBBONS, Alison; MCHALE, Brian (Ed.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London; New York: Routledge, 2012.
- BUTOR, Michel. Lignes d'écriture In: HATHERLY, A. *L'invention de l'écriture. 'Lignes d'écriture' par Michel Butor, témoignages de Carlos França et João Silvério*. Traduction de Catherine Dumas. Tesserete, Suíça: Pagine d'Arte, 2013, p. 4-5.
- CABRERA, Fernando Julio. **Projeções especulares sobre o Barroco**: Severo Sarduy e Ana Hatherly. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho São José do Rio Preto/SP.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O arco-íris branco: ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Casa de Palavras, 1989.
- _____. “Mallarmé: o poeta em greve” In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 23-30.
- _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass: and what Alice found there*. Ed. Roger Lancelyn Green. London: Oxford University Press, 1971.

_____. *Alice: edição comentada*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: volume I*. Trad. Roneide Venancio Majer. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CECCUCCI, Piero. “*Ikon como logos: A poesia visual de Ana Hatherly*” In: *P: Portuguese Cultural Studies*, v. 2, p. 30-51, Winter 2009.

CELAN, Paul. *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CIORAN, E. M. *De lagrimas y de santos*. Trad. Rafael Panizo. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 1998.

_____. *Silogismos da amargura*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, Claus. “INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA” In: *Aletria*, Belo Horizonte, jul.-dez., 2006, p. 11-41.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2ª ed. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

COOK, Jon. *Poetry in theory: an anthology, 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2004.

COSERIU, Eugénio. *El hombre y su lenguaje: estudios teoría y metodología lingüística*. Trad. Marcos Martínez Hernández. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Estruturalismo e a miséria da razão*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

COUTO, Anabela Galhardo. A reinvenção do dizível feminino em *A Neo-Penélope* In: PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosario (orgs.). *Leonorama: Volume de Homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Colibri, 2010, p. 31-38.

CUNHA E SILVA, Paulo. Prefácio In: HATHERLY, A. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 9-13.

CUSSEN, Felipe. “Poesía experimental: algunas propuestas críticas” In: *Experimental Poetics and Aesthetics*, n. 0, 2010. Disponível em: <http://www.waikato.ac.nz/fass/experimentalpoetics/2010/EXP%202010%20Poesia%20experimental.pdf> (Acessado em: 06/08/2016).

_____. “Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea” In: *Forma*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra Vol.4, Fall 2011, pp.13-20.

_____. *Opinología*. Santiago: Cumshot, 2012.

DANIEL, Claudio. *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo: Lumme, 2011

DE VREE, Paul. “Declaration” In: CAWS, Mary Ann (ed.). *Manifesto: a Century of Isms*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001, p. 539-540.

- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar. Campinas: Unicamp, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DONAT, Branimir. “Konkretna poezija — poetska kozmogonija tehnološke ere/ Poésie concrète – cosmogonie poétique de l’ère technologique” In : *bit international*, n. 5-6, Zagreb, 1969, p. 71-87.
- DONGUY, Jacques. *Poésies Expérimentales: Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: les presses du réel, 2007.
- DUMAS, Catherine. “O poder de «fazer mundo» em algumas escritoras contemporâneas portuguesas” In: *Interdisciplinar*, Universidade Federal de Sergipe, Ano X, v.23, p. 11-38, jul./dez. 2015.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. Da obra ao texto In: FALLEIROS, Flávia N.; SCHEEL, Márcio (orgs). *Reflexões sobre a modernidade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. *How to read a poem*. Oxford, UK: Blackwell, 2008.
- ECO, Umberto. *A definição de arte*. Trad. Eliana Aguiar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- EIRAS, Pedro. *A lenta volúpia de cair: ensaios sobre poesia*. Lisboa: Quase, 2007.
- _____. *Substâncias perigosas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- _____. *Bach*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- ENGELMAYER, Elfried. Diálogo(s) In: HATHERLY, A. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 21-25.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre Literatura, Política e Colonialismo*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- ESPINOSA, C. “Los signos corrosivos: por una escritura libertadora” In: ESPINOSA, César (org.). *Signos corrosivos: Selección de textos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa*. San Francisco, MX: Editorial Factor, 1987, p. 10-23.
- FAHLSTROM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta: mutu umi zif ile rivoanisa erimoc racom hop*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.
- FERNANDES, Maria João. “Ana Hatherly – Uma Poesia do Segredo”, in HATHERLY, A. *Interfaces do olhar*. Lisboa, Roma Editora, 2004, p. 69-85.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. **A versão portuguesa do drama do sujeito**. 1989. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ.
- _____. Reinvenção, desconstrução, insistência In: PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário (org.). *Leonorama: volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Colibri, 2010, p. 117-131.

- FONTELA, Orides. *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª ed. Trad. Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio Da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric Digital Poetry: an archeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: Alabama Press, 2007
- GARNIER, Pierre. “Poésie concrète et spatiale”. In: *Communication et langages*, Paris, n°5, 1970. pp. 13-25.
- GASTÃO, Ana Marques. Palavras que riem In: HATHERLY, Ana. *Interfaces do Olhar: uma antologia crítica/ uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 147-161.
- _____. “Anacromática – a operação das cores” In: *Colóquio/Letras*, n. 193, Lisboa, Setembro/Dezembro 2016, p. 61-70.
- _____. “Cyberana: uma poética da máquina” In: *Biblos*, [S.l.], n. 3, p. 101-121, mar. 2018.
- GATTÉGNO, Jean. *Lewis Carroll*. Trad. Federico Navarrete Linares. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau: meditações sobre a teoria da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999.
- _____. *A História da Arte*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMES, Maria dos Prazeres. **Outro agora**: movimentos plagiotrópicos da poesia portuguesa de invenção. 1991. Tese (Doutorado em Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo/SP.
- GOMRINGER, Eugen. La poesía concreta como lengua supranacional In: GOMRINGER, E.; DÖHL, R. *Poesía experimental: estudios y teoría*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística, 1968.
- _____. *konkrete poesie: deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Reclam, 1972.
- GOTTARDI, Ana Maria. Poesia de Jorge de Sena. In: GOBBI, Márcia V. Z.; FERNANDES, Maria Lúcia O.; JUNQUEIRA, Renata S. (org.). *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos*. São Paulo: UNESP, 2002, p. 237-247.
- GUGLIELMI, Angelo. Avanguardia e Sperimentalismo In: BALLESTRINI, N.; GIULIANI, A.; BARILLI, R.; GUGLIELMI, A. (org.). *Gruppo 63: L'antologia/ Critica e Teoria*. Milano: Bompiani, 2013, p. 861-870.
- GUILIANO, Edward. *Lewis Carroll: Collection of Unpublished Photographs, Drawings, Poetry, and New Essays*. New York: Clarkson N. Potter, 1976.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

HATHERLY, A. *Um ritmo perdido*. Lisboa: do Autor, 1958.

_____. *As aparências: sombra, claro-escuro, luz*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959

_____. “A beleza e o caos” In: *57: folha independente de cultura*, ano IV – nº9 – setembro de 1960, p. 6;10.

_____. *A Dama e o Cavaleiro: romance*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

_____. *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*. Coleção Educativa. Lisboa: Direcção Geral de Ensino Primário, 1960.

_____. *Nove incursões*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962.

_____. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes, 1973.

_____. *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Futura, 1975.

_____. *O Escritor (1967-1972)*. Lisboa: Moraes, 1975.

_____. “Recensão crítica a '[O Ano de 1993](#)', de José Saramago” In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 31, Maio/1976, p. 87-88.

_____. *Crónicas, Anacrónicas, Quase-Tisanas e Outras Neo-Prosas*. Lisboa: Iniciativas Ed., 1977.

_____. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.

_____. “O Tacto” In: HATHERLY, A.; ABELAIRA; A.; NÓBREGA, I. da; SARAMAGO, J.; COSTA, Maria V. da; BRAGANÇA; N. *Poética dos cinco sentidos – La dame à licorne*. Lisboa: Bertrand, 1979, p. 45-52.

_____. “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta” In: HATHERLY, A; MELO E CASTRO, E. M. *PO-EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Moraes, 1981.

_____. Anaviva e Plurilida In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. de; ARAGÃO, António; PIMENTA, Alberto. *Joyciana*. Lisboa: &etc, 1982, p. 5-33.

_____. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983.

_____. *Anacrusa*. Lisboa: &etc, 1983.

- _____. *O cisne intacto*. Porto: Limiar, 1983.
- _____. *A cidade das palavras*. Lisboa: Quetzal, 1988.
- _____. *Obra Visual 1960 -1990*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- _____. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. “Tomar a palavra: Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca” In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n° 9, Lisboa, 1996, pp. 269-280.
- _____. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário Barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- _____. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- _____. A ruptura como necessidade ecológica de criatividade In: AGUIAR, Fernando; MAXIMINO, Jorge (orgs.). *Imaginários de Ruptura – Poéticas Visuais*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- _____. Apresentação In: ROSÁRIO, António do. *Frutas do Brasil*. Fac-símile. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.
- _____. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003.
- _____. *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003.
- _____. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *Interfaces do Olhar: uma antologia crítica-uma antologia poética*. Lisboa: Quimera, 2004.
- _____. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- _____. *Fibrilações*. Edição Bilíngue. Trad. para o castelhano de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Quimera, 2005.
- _____. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- _____. *A Neo-Penélope*. Lisboa: &etc, 2007.
- _____. *Obrigatório não ver: e outros textos de comunicação social (anos 1960-1980)*. Lisboa: Quimera, 2009.
- _____. *O Mestre*. Lisboa: Ulisseia, 2010.
- _____. Posfácio à Terceira Edição In: HATHERLY, A. *O Mestre*. Lisboa: Ulisseia, 2010.

_____. “O diálogo pensado” In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.1, 2011, pp. 315-316.

_____. *L'invention de l'écriture. 'Lignes d'écriture' par Michel Butor, témoignages de Carlos França et João Silvério*. Traduction de Catherine Dumas. Tesserete, Suíça: Pagine d'Arte, 2013.

HAUSMANN, Raoul; SCHWITTERS, Kurt. “PIN Manifesto: Present Inter Noumenal/Poetry Intervenes Now” In: CAWS, Mary Ann (ed.). *Manifesto: a Century of Isms*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001, p. 392.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, D.F.; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999.

_____. *Carta sobre o humanismo*. 2ª edição revista. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2017.

HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE N. 1, Paris, 1958.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *The Ideologies of Theory*. London, New York: Verso, 2008.

JAPPE, Anselm. “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?” In: *Baleia na Rede*, Marília/SP, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, Dez/2011, p. 192-205.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia (1960 – 1989)*. 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl. G. *Psicologia e alquimia*. Trad. Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1990.

KAC, Eduardo. *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

_____ (ed.). *Media Poetry: an international anthology*. 2ª ed. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect, 2007.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2015.

KROPFINGER, Klaus. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven*. Trad. Peter Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LAMIZET, Bernard. “Sémiotique du sacré” In: *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, vol. 4, no. 2(8), 2011, p. 47-57.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os Cantos de Maldoror*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. 1ª ed. Campinas, SP: Edunicamp, 2015.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade – formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LIONNAIS, François le. “À propos de la littérature expérimentale” In: QUENEAU, Raymond. *Oeuvres complètes*. Volume I. Paris : Gallimard, 1989, p. 345- 347.
- LISSITZKY, El. “Topography of Typography” In: CAWS, Mary Ann (ed.). *Manifesto: a Century of Isms*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001, p. 394.
- LISTOPAD, Jorge. “Review” In: *Books Abroad*, Vol. 40, No. 3 (Summer, 1966), p. 31.
- LITZ, Walton. “Joyce's Notes for the Last Episodes of ‘Ulysses’” IN: *Modern Fiction Studies*, Vol. 4, No. 1, pp. 3-20, Spring 1958.
- LOPES, Maria Cláudia. **Poéticas Digitais: Experimentalismo e Hibridismo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia/GO.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 4ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- LUCAS, Fabio. *A face visível: crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- LUKÁCS, Georg. *Significado presente do realismo crítico*. Trad. Carlos Saboga. Lisboa: Cadernos de Hoje, 1964.
- _____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACIEL, Maria Esther. “América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos” In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, Ntims. 182-183, Enero-Junio, 1998, pp. 219-228.
- MACLEISH, Archibald. *Collected Poems, 1917 -1982*. Boston: Houghton Mifflin, 1985.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: UNESP, 1999.

MARITAIN, Jacques. *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Trad. Alberto Luis Bixio. Madrid: Ediciones Palabra, 2004.

MARQUES, José Alberto; MELO E CASTRO, E.M. (org.). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

_____. Entrevista a Ana Hatherly In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética*. Lisboa: Roma, 2004, p. 129-138.

_____. “Caminhos da modernidade na poesia de Ana Hatherly” In: **Plural Pluriel**, [S.l.], n. 16, sep. 2017 (Disponível em <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/75>) [Acessado em 10.04.2018]

MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio In: JORGE, Luiza Neto. *Poesia (1960 – 1989)*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001, p. 7-17.

MATOS, Nelson de. “Poesia & Não” In: HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, EdUSP, 1972.

_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *Os meios são as mensagens*. Trad. Ivo Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MEDEIROS, S. “A pastoral de Lacoue-Labarthe” In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 17, julho-dezembro 2007, p. 119-125.

_____. “A performance de André do Amaral” In: AMARAL, André do. *Fio no pescoço*. Florianópolis: Katarina Kartoner, 2009.

MELO E CASTRO, E. M. de. *A proposição 2.01 – poesia experimental*. Lisboa: Ulisseia, 1965.

_____. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. 1ª ed. Lisboa: Biblioteca Breve/Instituto de cultura e Língua Portuguesa, 1980.

_____. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Vega, 1988.

_____. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MITCHELL, Robert. *Experimental Life: Vitalism in Romantic Science and Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2013.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2005.

MOLES, Abraham. *Rumos de uma cultura tecnológica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Poesía experimental, poética y arte permutacional In: JAKOBSON, R.; BARTHES, R.; MOLES, A. et alli. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1979, p. 49-63.

_____. *Arte e computador*. Trad. Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento, 1990.

_____. *A criação científica*. Trad. Gita K. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: EdUSP; Companhia Editora Nacional, 1965.

MONTEIRO, R. Entrevista de E. M. de Melo e Castro no Museu de Serralves em 2006. In: TORRES, R. (Org.). *Poesia Experimental Portuguesa: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Porto: Edições UFP, 2014, p. 195-202.

MOTTA, Arsénio. “Ana Hatherly e o ‘tio’” In: *Revista TriploV de Artes, Religiões & Ciências*, n. 55, dezembro/2015. Disponível em: http://triplov.com/novaserie.revista/numero_55/arsenio-mota/index.html. [Acessado: 13.03.2016].

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1993.

NADIN, Mihai. “Sur le sens de la poésie concrète” In: *Poétique : revue de théorie et d’analyse littéraire*, n° 42, Avril 1980, p. 250-264.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. 1ª ed. Lisboa: Veja, 2000.

NEGREIROS, José de Almada. *Poesia é criação: uma antologia*. Organização de Fernando Cabral Martins e Sílvia Laureano Costa. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

NICHOL, b. p. “Pome Poem” (Disponível em <http://www.bpnichol.ca/files/archive/audio/02-pome-poemmp3>). [Acessado em 10.05.2016], às 13:25].

NOGUEIRA, Goulart. “tempo presente” In: *Tempo Presente*, n° 1, Lisboa, maio de 1959, p. 81-83.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Fichte Studies*. Trad. Jane Kneller. New York: Cambridge University Press, 2003.

O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas: 1951-1981*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.

OTOYA, Maria Cristina Vasconcellos de. **A poesia experimental de Ana Hatherly**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Lúcia Helena da Silva. **Ana Hatherly: o susto do in-compreensível**. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ.

_____. *Poesias Inéditas (1930-1935)*. Lisboa: Ática, 1967.

_____. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*. Lisboa: Presença, 1988.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIERROT, Jean. *Francis Ponge*. Paris: José Corti, 1993.

PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.

PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosario (orgs.). *Leonorama: Volume de Homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Colibri, 2010.

PINHARANDA, João Lima. “Imagem-Ação” In: HATHERLY, A. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003, p. 11-17.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecnopoéticas In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Trad. Rogério Luz et al. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 72-88.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POGGIOLI, Renato. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Gerald Fitzgerald. Cambridge: Belknap Press, 1989.

PONGE, Francis. *Oeuvres competes I*. Paris: Gallimard, 1999.

POPPER, Karl R. *Em busca de um mundo melhor*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2006.

POZZI, Giovanni. *La parola dipinta*. 4ª ed. Milano: Adelphi, 2013.

QUINTELA, Paulo. Este “erro de distinguir” In: RILKE, R. M. *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Inova, 1968.

REZENDE, Irene Severina. **O fantástico e ou absurdo na ficção de Murilo Rubião (Brasil) e de Ana Hatherly (Portugal)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

- RILKE, R. M. *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Inova, 1968.
- _____. *O livro de horas*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa Assírio e Alvim, 2008.
- _____. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- ROSA, António Ramos. “Recensão a A proposição 2.01” In: *Colóquio: Revista de Letras e Artes*, n. 35, Lisboa, Outubro de 1965, p. 65-66.
- ROSENGARTEN, Ruth. Queda livre In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar – uma antologia crítica/ uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 115-123.
- ROSIGNOLI, Margareth Maria José Altifice. **A busca existencial na narrativa contemporânea portuguesa in: 'O mestre' de Ana Hatherly e 'Não só quem nos odeia' de Yvette Centeno**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.
- SANGUINETTI, Edoardo. *Ideologia e linguagem: a vanguarda, a literatura da crueldade, a novíssima poesia italiana, o futurismo*. Trad. António Ramos Rosa e Carmen Gonzales. Porto: Portucalense, 1972.
- SANTOS, Gilda. Da textura do enigma: alguma linhas a des(a)fiar “O tacto” de Ana Hatherly In: SANTOS, G.; COSTA, H. (org.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 130-147.
- SCHEEL, Márcio. **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista - UNESP. Araraquara/SP.
- _____. *Poética do Romantismo: Novalis e o fragment literário*. São Paulo: EdUNESP, 2010.
- SENA, Jorge de. *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes, 1963.
- _____. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2ª ed. Lisboa: 70, 1980.
- _____. *Trinta anos de Camões: 1948-1978 – Estudos camonianos e correlatos*. I vol. 2ª ed. Lisboa: 70, 1980.
- _____. *Líricas portuguesas – II Volume*. Porto: Edições 70, 1983.
- _____. *Trinta anos de poesia: antologia poética*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- SENA-LINO, Pedro. A Mão Inteligente de “Um calculador de Improbabilidades” In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar – uma antologia crítica/ uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 139-145.
- SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick G. (ed.). *Studies on Jorge de Sena by his Colleagues and Friends: A Colloquium*. Santa Barbara, EUA: Bandanna Books, 1981.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Edição bilingue. Trad. Fabio Cyrino e Marcela Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

SIELK, Sabine. “How Experimental Is It, or: When did Modernism End? Notes on (Reading) American Poetry” In: FREITAG, K.; VESTER, K. (ed.). *Another Language: Poetic Experiments in Britain and North America*. Berlin: Lit, 2008, p. 77-91.

SILVA, Raquel Henriques. Ana Hatherly, 1997: Viagem à Índia e outros percursos In: HATHERLY, A. *Viagem à Índia e outros percursos*. Lisboa: Museu do Chiado, p. 3-5.

_____. Ana Hatherly: os campos abertos do indizível In: HATHERLY, Ana. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003, p. 5-10.

SILVA, Rogério Barbosa da. “Ana Hatherly: uma poética do desgaste e uma depuração da escrita da ostra” In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 455-458, 1º sem. 2003.

_____. “HATHERLY, Ana. O pavão negro. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003” In: *Revista do CESP* – v. 23, n. 32, p. 207-209, jan.-dez. 2003b.

_____. **O signo da invenção na Poesia Concreta e noutras Poéticas Experimentais** - uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: O abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos*. Trad. Max Altman. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice. *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: Anos 60 – Anos 80*. Lisboa: Angelus Novus, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*. New York: Random, 1989.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O Sacrifício: roteiro do filme de Andrei Tarkovski*. Trad. Anastassia Bytsenko e Adriano Carvalho de Araújo e Sousa. São Paulo: É realizações, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Lisboa: Caminho, 2013.

TAVARES, Otávio Guimarães. **A interatividade na poesia digital**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC.

TAVARES, Salette. “Brin cadeiras” In: Aragão, A.; HELDER, H. *Poesia experimental : 1o caderno antológico*. Lisboa : A. Aragão, 1964, p. 73-76.

_____. “Arquitectura, semiologia e mass media” In: *Brotéria*, n. 88, Lisboa, 1969, p. 196-220.

_____. *Poesia gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995.

TEIXEIRA, Cláudio Alexandre de Barros. **A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

_____. **A recepção da poesia japonesa em Portugal**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Programa Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

TOLSTÓI, Lev. *Sonata a Kreutzer*. 2ª ed. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010.

TORRES, Rui. “Poetics and politics of the Portuguese Experimental Poetry” In: *Italianistica Ultraiectina*, n.1, 2006, p. 113-126.

UPTON, Lawrence. “Finding another word for ‘experimental’” In: *Riding the Meridian* < <http://www.heelstone.com/meridian/uptontheory/restless.htm> > (Acessado em 25.09.2016, às 06:18).

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. Edição Bilingue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. “A conquista da ubiquidade” In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n 34 -35. Trad. Luís Lima. Lisboa: Relógio d’água, julho de 2005, p. 313-315.

_____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VOS, Eric. “Critical Perspectives on Experimental, Visual, and Concrete Poetry: An Introduction to this Volume (with an Appendix on Carlfriedrich Claus)” In: JACKSON, K. D.; VOS, E.; Drucker, J. (ed.). *Experimental – Visual – concrete: avant-garde poetry since 1960s*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996, p. 23-38.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WALTHER, Elisabeth. “Caractéristiques sémantiques dans l’oeuvre de Francis Ponge” In: *Tel Quel*, n. 31, Paris, automne 1967, p. 81-84.

WIENER, Norbert. *Cibernética: ou controle e comunicação no animal e na máquina*. Trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WILLIAMS, Emmett (ed.). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Primary Information, 2013.

WORDSWORTH, William. *Prólogo a las Baladas Líricas*. Presentación de Paloma Munitz-Guevara. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

_____. *Lyrical Ballads: 1798 and 1800*. Edited by Michael Gamer and Dahlila Porter. Claremont, Canada: Bradview, 2008.

Filmes

NOTRE musique. Direção: Jean-Luc Godard. França; Suíça. [Les Films du Losange](#), 2004. 80 min.

MELANCHOLIA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca; Suíça; França; Alemanha. Magnolia Pictures. 2011. 130 min.

O SACRIFÍCIO. Direção. Andrei Tarkovski. Suécia; França; Reino Unido. Continental Home Video, 1986. 149 min.

Fontes Online:

<http://www.ekac.org>

po-ex.net

ubuweb.com

ANEXO A - Tradução do poema “Lignes d’écriture”, de Michel Butor

LINHAS DA ESCRITA

Tu me copiarás cem linhas
disse uma vez o mestre
diante da tela enfulijada
à criança aterrorizada
que não poderia impedir
de fazer ondular em vagas
as grades de sua prisão

Sobre o papel cada gota
de tinta transformada
em uma letra e em torno
doutas letras arranjada
em signo desdobrada
em frases para capturar
as palavras jamais ditas

A desenhar curvas
evocando aqui-acolá
evitando o engajamento
no silo da página
o silêncio do estudo
o engranzamento dos volumes
em muralhas de papel

Então toda a natureza
não somente a tinta negra
lápiz estilete caracteres
aparecem como uma cerra
para a gênese dos textos
interrogando a aparência
para mudar nosso destino

Geometrias delicadas
máquinas eletrônicas
a palpitação dos corpos
a navegação das nuvens
tudo o que se deve dizer
numa língua nova
infra-vermelha ultra-violeta

As linhas das nossas mãos
As impressões dos polegares
As rugas que se desenharam

Sobre os vultos dos velhos
cada cabelo cada pelo
de barba propõem
explicações infinitas

Traçar recopiar traduzir
revelam roturas e rasuras
a desenhar a trajetória
das emoções magnéticas
na legenda aclarada
em torno da noite do tempo
a revisão do processo

Michel Butor
para Ana Hatherly
Dezembro de 2012

ANEXO B - Tradução do poema “Ars Poetica”, de Archibald MacLeish

ARS POETICA

Um poema deve ser palpável e mudo
Como um globoso fruto

Silente
Como para o anel o antigo sinete

Calado como a superfície gasta da pedra
Na soleira da janela onde o musgo medra

Um poema deve ser sem palavras
Como o voo dos pássaros.

*

Um poema deve ser imóvel no tempo
Como a lua se eleva

Deixar-se, como a lua liberta
Ramo a ramo as árvores que a noite enreda

Deixar-se, como detrás das folhas do inverno a lua deixa,
Memória por memória a cabeça –

Um poema deve ser imóvel no tempo
Como a lua se eleva.

*

Um poema deve ser igual a:
Não dá

Por toda a história do desgosto
Um umbral vazio e uma folha de bordo

Por amor
As pastagens de descanso e duas luzes sobre o mar –

Um poema não deve significar
Só ser.