

O enigma do sentido e o mistério do acidente no labor arcaico de Ana Hatherly

The Enigma of Meaning and the Mystery of Accident in Ana Hatherly's Archaic Work

Augustto Correa Cipriani

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
augusttocipriani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8876-2904>

Resumo: Ana Hatherly é reconhecidamente um dos maiores expoentes da Poesia Experimental portuguesa. Mais especificamente, sua obra poética, visual e teórica se destaca pela pesquisa histórica sobre a visualidade da escrita, estabelecendo elos com produções da tradição ocidental, como no estudo *A experiência do prodígio*, como também com a escrita chinesa em *Mapas da imaginação e memória*. Ao fazê-lo, Hatherly apresenta as limitações do ato interpretativo do leitor enquanto mero decifrador de enigmas, seja em sua apropriação da gestualidade caligráfica ou na compreensão do arcabouço mágico e esotérico da poesia visual. Propõe-se, então, neste trabalho uma leitura em diálogo da poesia de Ana Hatherly (*A Idade da Escrita, O Pavão Negro*) e de sua produção teórica que tematizam as potências de significação da escrita. Para tanto, tomam-se como base pressupostos teóricos que abordam uma saída não-hermenêutica para a interpretação bem como a aproximação de sua produção com a obra de Fernando Pessoa, em especial a de Alberto Caeiro. Assim, evidencia-se a construção de uma poética experimental do ilegível, do arabesco e do frágil mistério do “pavão negro da escrita”.

Palavras-chave: Ana Hatherly; interpretação; presença; Fernando Pessoa; Alberto Caeiro.

Abstract: Ana Hatherly is widely recognized as one of the leading figures in Portuguese Experimental Poetry. More specifically, her poetic, visual, and theoretical work stands out for its historical research into the visuality of writing, establishing connections with productions from the Western tradition, as in the study *A experiência do prodígio* (The Experience of the Prodigy), as well as with Chinese writing in *Mapas da imaginação e memória* (Maps of Imagination and Memory). In doing so, Hatherly highlights the limitations of the reader's interpretative act as a mere decipherer of enigmas, whether in her appropriation of calligraphic gesturality or in the understanding of the magical and esoteric framework of visual poetry. This work, therefore, proposes a reading of Ana Hatherly's poetry (*A Idade da Escrita* [The Age of Writing], *O Pavão Negro* [The

Black Peacock]) in dialogue with her theoretical production that thematizes the signifying potentials of writing. To this end, it is based on theoretical assumptions that address a non-hermeneutic approach to interpretation, as well as an approximation of her work with that of Fernando Pessoa, particularly that of his heteronym Alberto Caeiro. Thus, the construction of an experimental poetics of the illegible, the arabesque, and the fragile mystery of the “black peacock of writing” is brought to light.

Keywords: Ana Hatherly; interpretation; presence; Fernando Pessoa; Alberto Caeiro.

Em dois dos livros da virada do milênio, *A idade da escrita*, de 1998 e *O pavão negro*, de 2003, observam-se poemas de Ana Hatherly que tratam da natureza semiótica e comunicativa da palavra e que se apresentam como breves ensaios para uma filosofia da linguagem. No poema “A palavra-escrita”, de *O pavão negro*, o indecidido do gesto de significação e suas aporias são apresentadas de saída: “A palavra-escrita / é um labor arcaico: / sulca enigmas / venda e desvenda / o sentido do gesto” (Hatherly, 2003, p. 29). Hatherly coloca em primeiro plano a escrita em sua materialidade enquanto gesto de inscrição de cifras. As referências às formas escriturais do passado – o arcaico, o sulco – indicam a sobrevivência da escrita manual e suas potências no contemporâneo da produção poética. Da inscrição à semelhança das cunhas sumérias atinge-se o “mais fundo cinema íntimo”, como apresentado na segunda estrofe, onde se recolhe uma verdade profunda tocada pela escrita. A atenção às materialidades do sentido revela como o pensamento semiótico de Hatherly não se despe das superfícies e do corpo da significação, entendidas aqui especialmente pelo gesto da escrita. Mesmo em se tratando de textos que não usam de artifícios da tradição da poesia visual, persiste a atenção à contraparte material da escrita. A imagem final do poema, num falso gesto expressionista, indica a passagem, pela escrita, do “cinema íntimo” ao “cinema do mundo”. O eu profundo, nesse caso, é cinema, encenação – movimento de espetacularização semelhante que se apresenta na transformação do *theatrum mundi* barroco em audiovisual moderno. Ao fim, o leitor e sua vontade de “ver” – e não ler – são arrastados para o desfecho do poema, que se encerra com uma imagem de esvaziamento do sentido: “O cinema do mundo está aí / onde houver ilusão / onde houver vontade de ver / mesmo que seja só o nada” (Hatherly, 2003, p. 29). A escrita é, assim, apresentada em sua dupla função de revelação e reserva de sentido, cabendo ao leitor um engajamento não puramente verbal, mas imagético – seja devido à atenção ao gesto ou às recorrentes expressões do campo semântico visual que percorrem o poema.

O projeto do livro *O pavão negro* desenvolve-se da exposição de 1999, de mesmo nome, com criações visuais de Hatherly sobre a escrita, uma dessas servindo de capa para o livro publicado em 2003, pela editora Assírio e Alvim. O livro, portanto, patenteia os elos com a obra visual de Hatherly, como explicitado em seu prefácio: “O que neste volume se oferece ao leitor é uma coletânea de poemas inéditos sobre este mesmo tema, escritos entre 2001 e 2002, em que se prolonga a fulcral atitude de inquirição emotivamente reflexiva que subjaz a toda minha produção poética e pictórica” (Hatherly, 2003, p. 8). Se se toma por base o texto de Paulo Cunha e Silva que foi distribuído junto à primeira versão do poema “*O pavão negro*” durante a exposição no Porto, nota-se não apenas a centralidade do questionamento conceitual da escrita, mas a recorrência do jogo de esvaziamento e abertura do sentido pela potencialidade plástica da palavra:

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 convida-nos 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. (Silva, 2003, p. 11-12)

Da passagem do labor gestual e icônico da escrita para a poesia tradicionalmente tipografada no livro, com jogos sutis de espaçamento, a reflexão escritural se desloca das nuances do significante e da superfície de inscrição para a perscrutação dos liames obscuros da significação. A poesia de *O pavão negro*, desse modo, adquire tom reflexivo e filosófico, desdobrando-se em uma dicção marcada por imagens da natureza e pelas expressões que conjugam termos antitéticos – em consonância com o artifício barroco descrito por Gérard Genette (1966, p. 29-38 *apud* Wisnik, 2010, p. 29) de conversão da diferença em oposição, da oposição em simetria e, finalmente, em identidade. Nesse sentido, tendo em vista o desenvolvimento da poética de Hatherly, tanto poemas de *A idade da pedra* quanto de *O pavão negro* dão continuidade à forma do “poema-ensaio”,¹ como definido pela autora em *O cisne intacto*, de 1983. A alegoria do pavão negro, por exemplo, é repleta dos oxímoros que anunciam o enigma da interpretação: sua plumagem é um “traje-cárcere”, “Babel silente”, “jogo / luta / luto

¹ Fernando Martinho (2017, p. 10), ao apresentar as aproximações entre a definição presente em *O cisne intacto* e os poemas de *A idade da escrita*, comprehende os poemas-ensaios da seguinte forma: “Tal designação corresponde, de alguma forma, à que se tornou mais corrente de metapoema, ou seja o poema que se faz gesto reflexivo sobre si mesmo, a poesia, o seu funcionamento textual, o sentido, o modo como se situa perante a representação do real.”.

/ grito calado” (Hatherly, 2003, p.19). O sentido, ao fim do poema é “frágil mistério”, que se abre àqueles que, num gesto da criação, *poiesis*, buscam para além da superfície da página surpreendê-lo “pousado na copa do sentido” (Hatherly, 2003, p. 21).

Nesses poemas, Hatherly aproxima-se de questionamentos da dualidade entre as noções de produção de sentido e produção de presença segundo Hans Ulrich Gumbrecht. No livro *Produção de presença*, Gumbrecht discute a centralidade, na cultura Ocidental, do gesto de interpretação, entendido enquanto revelação de um sentido profundo, uma transposição da superficialidade da matéria. Tal postura, para o autor, se deve à concepção de um “campo hermenêutico” que define as formas de interação entre sujeito e o mundo através da interseção de dois eixos. Em suas palavras:

Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e in-corpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. (Gumbrecht, 2010, p. 50)

Especialmente em se tratando de objetos estéticos, é evidente que a precedência do gesto interpretativo significa uma desvalorização dos aspectos materiais ou sua mera compreensão enquanto indícios para a apreensão do sentido – seja ele unívoco ou mesmo na abertura hermenêutica para variadas interpretações. Descobrir um sentido profundo ou cobrir o objeto com infinitas interpretações possíveis são estratégias da “produção de sentido”.

Na concepção de experiência estética, para Gumbrecht, o experienciador enfrenta uma oscilação entre produção de sentido e produção de presença. Esta última é caracterizada da seguinte forma pelo autor:

Antes de tudo, queria entender a palavra ‘presença’, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra ‘produção’ na linha de seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para diante’, ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgindo com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. (Gumbrecht, 2010, p. 38-39)

Devido ao desdobramento metalinguístico e ao ritmo, a poesia é palco incontornável para se refletir acerca da tensão entre sentido e presença. A poesia moderna, mais especificamente, volta sua atenção à materialidade visual e sonora do verbo, promovendo a “des-regulação do signo”, como se observa nas poéticas de Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. Tal foi um dos artifícios dos fins do século XIX, juntamente com a escola realista de Zola, a filosofia de Nietzsche e Bergson, e a Psicanálise de Freud de, nos termos de Gumbrecht, buscar a aliança entre a experiência – entendida como forma de “apropriação do mundo pelos conceitos” – e a percepção – “a observação do mundo pelos sentidos” (Gumbrecht, 2010, p. 64, 62).

O poema “Falo do que é físico”, de *A idade da escrita*, reflete o olhar de Ana Hatherly sobre o mundo material, enquanto realidade única e, ao mesmo tempo, inapreensível: “Falo do que é físico porque não tenho outra realidade. / Falo do corpo / do mundo / do que ainda não sabemos e chamamos divino. // [...] Falo disso. / Falo do que existe / e tudo é tanto que nunca chega o tempo / nunca chega o fôlego” (Hatherly, 2005, p. 64). Há uma evidente demonstração dos limites do dízivel, que se esgota ao mesmo tempo na superfície das coisas e pela infinitude de objetos do mundo material. O mundo é paradoxalmente insuficiente e excessivo.

Nesse sentido, é digno de nota que Fernando J. B. Martinho (2007, p. 29-30), ao aproximar “Falo do que é físico” à poética pessoana, indique laços com o sensacionismo de “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos, sem tratar das aproximações com a filosofia de Alberto Caeiro. Este é o heterônimo estudado por Hatherly na comunicação “O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro”, bem como finaliza o ensaio “Texto e significação”, ambos publicados em *O espaço crítico*, de 1979. Se no primeiro texto, a autora se debruça sobre o procedimento programático da poética de Caeiro, em “Texto e significação” os versos do poema XXXIX de *O guardador de rebanhos* irrompem como espécie de conclusão delegada da breve comunicação. Hatherly define o processo de significação como um jogo transformador e desestabilizador de significados fixos. Ao fazê-lo, se coloca na defesa dos procedimentos vanguardistas enquanto forma autorreflexiva de significado e, portanto, na antípoda das expressões artísticas que se aproximam da linguagem dos meios de comunicação em massa. Daí depreende a concepção do texto como espaço em que o sentido está em constante mudança:

Se a função essencial do texto é a de ser interpretado como um núcleo de significação concentrada, se o significado do texto se torna um conceito crítico, móvel, de espaço, esse não pode senão apontar para a sua própria impermanência, não pode senão apontar para o processo de permanente transformação que é o próprio do significado. (Hatherly, 1979, p. 15).

Logo após tal conclusão, Hatherly introduz os versos de Caeiro com uma modulação reveladora: “Talvez, como disse Fernando Pessoa/ Alberto Caeiro:” (Hatherly, 1979, p. 15). Os versos de Pessoa que negam a profundidade da significação são colocados sob suspeição, o que aponta para a dinâmica, presente na poética de Hatherly, da potência da escrita como enigma e materialidade. A possível aproximação com Alberto Caeiro, tomando como exemplo o poema “Falo do que é físico”, reside na compreensão de seu Paganismo para além de um Panteísmo, conforme apresenta Eduardo Lourenço em *Fernando Pessoa Revisitado*, de 1973:

A “prosa de seus versos” modula a mais profunda aspiração de Pessoa: não a de unir-se às coisas e ao Universo como o panteísmo romântico mas de estar separado e assim unido a si como essas coisas o estão por não serem consciência e desse modo poder sentir-se existente como elas *existem* sem realmente “existir”. (Lourenço, 1973, p. 37, grifos do autor)

Para Lourenço, mais que uma busca pela harmonia da dissolução do eu no mundo, a postura de Caeiro denota uma aproximação ao estar no mundo como os objetos inanimados. Inevitável não traçar aqui paralelos com o conceito heideggeriano de *Gelassenheit*: serenidade ou calma compostura que, na interpretação de Gumbrecht, “é um pré-requisito (não uma garantia) para uma atitude de não interpretação e de não transformação do mundo – em termos positivos: *Gelassenheit* é um pré-requisito para o deixar acontecer do desvelamento do Ser” (Gumbrecht, 2016, p. 36). A serenidade é o eixo de “Tranquilamente como numa tarde”, de *A idade da escrita*. O poema é composto inteiramente por símiles que traduzem os modos com que o sujeito lírico pensa sobre seu amado: “Penso em ti / tranquilamente como numa tarde / em que resolvemos não fazer nada e os livros / arrumados verticalmente / são apenas o dorso ondulado / de um animal que dorme / enquanto por dentro / todo o trabalho se processa” (Hatherly, 2005, p. 66). A tranquilidade, portanto, provém da operação de recusa não à existência de uma profundidade, mas da abstenção do trabalho de perscrutação. Não se nega o mistério bestial dos livros, porém o sujeito poético se refreia de desvelar o trabalho intestino a eles, tolhendo, portanto, a “hemorragia do sentido” (Gil, 2013, p. 14), a “avidez de significado, [e] acima de tudo a necessidade de haver significados estabelecidos, fixos” (Hatherly, 1979, p. 12).

Em “Falo do que é físico” não se vislumbra a plenitude tranquilizadora do Ser diante do mundo, distanciando-se nesse sentido da proposta do heterônimo pessoano. O lugar de enunciação é marcadamente aquele do sujeito que observa um mundo alheio. Estruturalmente, o poema se delimita em duas partes: uma sobre

o “falar” e outra sobre o “ver”. A primeira parte é, como já foi apresentado, uma indicação da incapacidade de enunciação do sujeito lírico, que apenas apreende uma parcela ínfima do mundo material. Já a segunda, iniciada pelos versos: “Vejo até a asfixia / gente, coisas, o invisível” (Hatherly, 2005, p. 64), abarca a atitude do sujeito observador, que é levada a seu paroxismo na imagem de uma visão dominadora da experiência no mundo: “tudo em mim são olhos, vigilantes/ sem jamais pálpebra” (Hatherly, 2005, p. 65). O lugar de observador do mundo é, para Hatherly, excessivo, sobrepujante, como na conclusão do poema: “Mas tudo isso não chega. / Tudo é enorme / e morro tão depressa” (Hatherly, 2005, p. 65). A morte para Hatherly, por sua vez, não se identifica enquanto solução para o sofrimento, não apazigua o sujeito, dado que é “[...]suja / pornográfica / expressionista” (Hatherly, 2005, p. 69), como no poema “Arte e morte em Veneza”, em que o papel da arte em travar a presença da morte, ou ao menos tornar a existência suportável, malogra em um resultado novamente dual e oscilante: “A arte é para tornar a vida suportável / a arte tenta disfarçar / cobre mas descobre” (Hatherly, 2005, p. 70). Tudo aponta, ao fim, a uma incapacidade do sujeito poético, com relação ao mundo, de apreendê-lo e desvendar seu mistério.

O diálogo com distanciamento entre Ana Hatherly e Alberto Caeiro se repete em outro poema de *O pavão negro*. Em “Quase écloga”, dedicado ao mestre dos heterônimos, mais uma vez o advérbio impõe os limites do avizinhamento com a poética de Caeiro, como evidenciado ao fim do poema, na retomada da imagem não tranquilizadora da morte. A leitura de Fernando J. B. Martinho (2007, p. 31) demonstra tal aproximação cuidadosa:

A ficção bucólica, de que Ana Hatherly, à semelhança de Caeiro, está bem consciente, e daí a suspeita assumida no advérbio do título, orienta-se num outro sentido, num livro, de resto, dominado pela reflexão sobre a escrita, o de associar as “ovelhas” não aos “pensamentos” que são “sensações”, mas sim às “palavras”, fazendo ainda derivar o poema, na sua parte final, para uma desenganada meditação sobre a morte, distante, na sua formulação alegorizante, do universo poético do dedicatário.

Outra tônica de aproximação da obra de Hatherly à de Caeiro, como também notado por Martinho (2007, p. 31), se dá pela via do Zen. No avizinhamento do heterônimo pessoano à filosofia Zen, Leyla Perrone-Moisés (1982, p. 120) demonstra como a postura ética de Caeiro se identifica com a negação da profundidade

mística² da experiência enquanto conhecimento, “aponta[ndo] para uma sabedoria que não consiste em conceituar, mas está numa vivência inteira do real”. O *satori*, por exemplo, é a revelação do mundo, não de seu mistério oculto, um esvaziamento que leva à plenitude. Hatherly se aproxima de tal perspectiva em “Utopias privadas”, de *O pavão negro*, em que as palavras são apresentadas em sua revelação artificial e insuficiente: “as palavras / são micro-horizontes / revelação / de um deserto-oceano / que nos enche / de um vazio sem fundo” (Hatherly, 2003, p. 24). Em consonância com a declaração de Caeiro, “(tristes de nós que trazemos a alma vestida!)” (Pessoa, 1965, p. 217), Hatherly fecha o poema com semelhante sentença: “Enlouquecidos pela dor / cobrimo-nos com o barro das palavras” (Hatherly, 2003, p. 24). A primeira pessoa do plural é indicativa, nos dois poemas, da condição humana enquanto seres da linguagem, marcados pela distância entre o mundo e sua representação.

Há na obra de Ana Hatherly, tanto poética quanto plástica, uma atenção às filosofias do extremo oriente, que indicam saídas para a compreensão da linguagem e da escrita. O movimento em direção à escrita chinesa, por exemplo, é evidente em seu livro *Mapas da imaginação e da memória*, de 1973, em que a autora desenvolve uma caligrafia com base na apreensão visual do chinês arcaico. A marca do Oriente como alteridade do Ocidente é tomada por Hatherly como fonte para o acesso a outra possibilidade de transcendência. Retomo, de passagem, um trecho da conclusão de Lúcia Helena da Silva Pereira (1980, p. 18) sobre a poética de Hatherly:

Então um outro lugar existiria onde todo o significante faria sentido, onde este sentido, arbitrariamente, absolutamente, faria nosso ser. Esse lugar seria o OUTRO. Lugar onde as palavras se espriadam, deslizam por toda parte. Tentativa de escape. Que seria se o OUTRO escapasse? O discurso de Ana Hatherly é assim esse deslize, esse con-fluir, da metáfora da ORIGEM, que se recalca e inclui o sujeito, e do PODER, que exclui o sujeito e se põe em cena. Con-vivência que se faz logro e que é caracterizadora do humano-existencial.

A leitura de Pereira, com base na psicanálise lacaniana e que serve de prefácio à reunião da poesia de Hatherly até 1978, publicada pela coleção Círculo de Poesia, em nada menciona a relação entre alteridade e orientalismo. No entanto, há uma notável correlação entre a busca pelo lugar da origem e o encontro com o outro

² É sabida a negação do misticismo por Alberto Caeiro. Ressalte-se aqui um texto de *Poemas inconjuntos*, em que se torna patente a recusa à interpretação: “Tú, místico, vês uma significação em tôdas as cousas. / Para ti tudo tem um sentido velado / [...] / Ser uma cousa é não ser suscetível de interpretação.” (Pessoa, 1965, p. 233).

nas pesquisas de Hatherly sobre a escrita. No poema-ensaio também chamado “A idade da escrita”, de 1987, nota-se como a autora nos apresenta uma associação entre os inícios asiáticos da escrita, o texto enquanto arquivo de uma performance manual e um aceno às formas dobradas do Barroco:

De caminho o arabesco insinua-se. É uma qualidade da escrita
uma qualidade de sua origem asiática. A escrita prolonga a mão.
É o prolongamento extensíssimo da mão.

Indica:

– disciplina, explosão

contida

onda surda é a escrita.

Não escrevo para dizer mas para saber. (Hatherly, 1987, p. 44)

Escrever não é um gesto de expressão, mas de sabedoria. No mesmo poema, logo acima, Hatherly escreve: “A escrita revela-me o mundo” (Hatherly, 1987, p. 44). Tendo em vista, nesse sentido, uma noção outra de transcendência, é reveladora a leitura de André Luiz de Amaral (2019, p. 120), sobre o pensamento teórico da autora:

[P]ara ela tampouco a poesia é uma arte da palavra. Pelo contrário, é a fulgorância 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 à transcendência, porém sem Deus.

A linguagem, especialmente a escrita, é também capaz de transcendência e desvelamento: em “Os gumes da palavra”, de *O pavão negro*, a palavra tornada matéria surge em sua natureza dual, ao mesmo tempo superficial e reveladora de mistérios: “A palavra é / uma vertigem de espuma / mas quando quer / penetra a fratura íntima do sentir/ desvenda o imenso mal / o puro escândalo de existir” (Hatherly, 2003, p. 41). Em passagens como essa se demonstra a persistência de uma crença metafísica, da arte como possibilidade de transcendência, ao mesmo tempo que denota “a ultrapassagem dos limites formais realizada no interior e a partir do próprio objeto estético”, conforme a conceituação de “transcendência imanente” para André Luiz do Amaral (2019, p. 217).

Formas outras de transcendência de Hatherly se manifestam enquanto tentativa de dar forma ao sentido pela escrita. Assim, é pertinente retomar a perspectiva

de Gumbrecht, desta vez no artigo “Martin Heidegger e seu interlocutor japonês: a respeito de um limite da metafísica ocidental”, para delinear as adicionais relações com as tradições do extremo oriente e com a filosofia de Heidegger. Gumbrecht e Hatherly demonstram seus aprendizados com culturas asiáticas nas formas de apreensão do mundo. O autor alemão nota, com base em suas experiências enquanto espectador dos teatros Nô e Kabuki, bem como de suas leituras da filosofia de Heidegger, como as formas de produção de sentido nas culturas orientais se diferem daquelas do ocidente:

Se a cultura japonesa parece uma cultura não metafísica, não é porque ela reprime a produção de sentido. A diferença básica, antes, reside nas formas diferentes de pensar sobre e, de fato, encenar a produção de sentido. Para a cultura japonesa, produzir sentido é transformar o nada em forma; para a cultura ocidental, produzir sentido é interpretar, isto é, é ora buscar e identificar sentido nas coisas e nos humanos, e/ou ora atribuir sentido a eles.

(Gumbrecht, 2016, p. 75)

Pelas leituras das tradições orientais, portanto, Hatherly lança mão de outra relação com o sentido que desfaz da dicotomia entre a superficialidade do gesto e a profundidade do significado, entendido como um tesouro a ser desenterrado do texto. Tal superação se dá pela “mão inteligente”, expressão cara à sua poética. Em “A mão que escreve”, de *A idade da escrita*, evidencia-se a diferenciação conceitual entre palavra e escrita, sendo esta a ferramenta pela qual se revelam os enigmas da palavra: “Por entre incríveis e encantados freios / a mão que escreve / ilumina / da simples palavra / o trabalho obscuro em seu dentro” (Hatherly, 2005, p. 61). As antíteses claro-escuro, fora-dentro, em vez de delimitar campos opostos – o significante e o significado, a superfície e a profundidade –, apontam para a potência da escrita em sua materialidade manual como procedimento de dar forma ao sentido. A apresentação dos “freios” da escrita manual é indicativa de uma compreensão dos limites semióticos da representação. No entanto, não há aqui o lamento romântico da incapacidade da linguagem diante do mundo: são exatamente os feios, ou os acidentes como no poema “A palavra escrita”, que apresentam o mistério da palavra para a contemplação do poeta-leitor.

A valorização do material não implica, portanto, a manufatura de significantes esvaziados da profundidade do signo: com efeito, o signo se elide e se torna um corpo pleno de sentidos. Como argumentei em outra ocasião sobre o trabalho visual de Hatherly (Cipriani, 2025, p. 83), há um indício de diálogo com a noção barthesiana

da significância como apreensão sensual do sentido.³ Seja na poética plástica ou verbal, nota-se a passagem do sentido ao corpo como apresentada por Jean-Luc Nancy em *Corpus*: “Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o *incorpóreo* do ‘sentido’, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (Nancy, 2000, p. 11, grifos do autor). Daí se elucidam as persistentes imagens da apreensão estética enquanto toque.⁴ Para Sandra Dias (2017, p. 3), o corpo e a linguagem se mesclam e se interpenetram na poética experimental de Hatherly:

Para Ana Hatherly, o conhecimento do corpo é, assim, o conhecimento do mapa da linguagem, estrutural, a vermelho e negro, sangue e abismal, decifrável apenas por intermédio da infinita experimentação do seu código significante e sistémico, tal como o corpo, ambos concebendo a total consistência do sentido (entre si). É, pois, neste contexto que a «mão inteligente» emerge metonimicamente como matéria orgânica e tecnicidade que interioriza e processa a pesquisa, respondendo e formulando uma dança silenciosa do corpo em torno do seu próprio desconhecido.

De volta ao binômio inicial, produção de sentido e produção de presença, a saída pela corporização da palavra e da estruturação languageira do corpo desfaz o dualismo e demonstra a indissociabilidade da experiência estética. Em *A idade da pedra* e *O pavão negro*, mesmo que ausente da experimentação plástica com a escrita, a materialidade da linguagem se faz presente pela reflexão metapoética, que domina ambos os livros. Na filosofia da linguagem que se depreende das obras aqui estudadas, não se decai no gesto puramente hermenêutico, nem no mero jogo formal. A saída pelo corpo, que vela e desvela sentidos, é metaforizada pelo gesto manual: o encontro do leitor com o poema, enfim, é confluência, gozo e também luta, como no primeiro poema da seção “Post-scriptum para Paul Celan”: “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” (Hatherly, 2003, p. 59).

³ “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*” (Barthes, 2004, p. 72, grifos do autor). Cabe notar também a aproximação com a perspectiva da “erótica da arte” de Susan Sontag (1987, p. 23), autora que Hatherly evoca ao escrever “*Against interpretation!*” nas margens de seu volume da *Teoria estética* de Theodor W. Adorno, conforme discutido por André Luiz do Amaral (2019, p. 24).

⁴ Com efeito, em “O tacto”, da coletânea *Poética dos cinco sentidos* (cf. Milhazes, 2016; Santos, 2017), Hatherly lança mão do recurso ecfrástico sobre uma tapeçaria da série *La Dame à la licorne*, para demonstrar o paradoxo de uma construção têxtil marcada pelo toque, bem como o avizinhamento da apreensão estética com a erótica, em contraposição ao interdito museográfico que finaliza o texto: “É proibido tocar” (Hatherly et alii, 1979, p. 52)

Referências

- AMARAL, A. L. do. *Linguagem e transcendência na poesia experimental de Ana Hatherly*. 2019. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2019.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CIPRIANI, A. C. Todo visível tende ao ilegível: a caligrafia entre palavra e imagem em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 35, n. 1, p. 79–93, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/52936>. Acesso em 13 dez. 2025.
- DIAS, S. G. Poesia e corpo, em Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, p. 1-12, set. 2017. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/112053/1/Dias_SG_2017_Poesia_e_Corpo_em_Ana_Hahterly.pdf. Acesso em 20 set. 2025.
- GENETTE, G. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.
- GIL, J. *Cansaço, tédio e desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. *Serenidade, presença e poesia*. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- HATHERLY, A. *A idade da escrita e outros poemas*. Org. Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2005.
- HATHERLY, A. A idade da escrita (poema-ensaio). *Revista Colóquio/Letras*. n. 99, p. 43-45, set. 1987. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=99&p=43&o=p>. Acesso em 18 set. 2025.
- HATHERLY, A. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, SARL, 1979.
- HATHERLY, A. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- HATHERLY, A.; ABELAIRA, A.; NÓBREGA, I. da; SARAMAGO, J., COSTA; M. V. da; BRAGANÇA, N. *Poética dos cinco sentidos: La Dame à la licorne*. Lisboa: Livraria

Bertrand, 1979.

LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa revisitado*: leitura estruturante do drama em gente. Porto: Editorial Inova, 1973.

MARTINHO, F. Caminhos da modernidade na poesia de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, p. 1-18, set. 2017. Disponível em: <https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/download/75/60>. Acesso em: 20 set. 2025.

MARTINHO, F. J. B. Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa. *Via Atlântica*, n. 11, p. 23-33, jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50660>. Acesso em: 20 set. 2025.

MILHAZES, A. C. Proibido tocar – escrita em Ana Hatherly. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 8, p. 149-161, 2016. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/156>. Acesso em: 21 set. 2025.

NANCY, J. *Corpus*. Tradução Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

PEREIRA, L. H. da S. O percurso do simbólico em Ana Hatherly ou a metáfora como trans-individualização. In: HATHERLY, A. *Poesia: 1958-1978*. Lisboa: Moraes Editores, 1980. p. 9-19.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1965.

SANTOS, G. De la texture de l'enigme: quelques fils à defi(l)er *Le toucher* de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, p. 1-16, set. 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/82>. Acesso em: 19 set. 2025.

SILVA, P. da C. e. O pavão negro. In: HATHERLY, A. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 9-13.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WISNIK, J. M. Prefácio. In: MATOS, G. de. *Poemas escolhidos*. Seleção e organização José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 17-35.