

Ana Hatherly e Paul Celan: “O pequeno gesto de um poema”

Ana Hatherly and Paul Celan: “The Small Gesture of a Poem”

Matthews Cirne

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

matthews_cirne@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6584-6400>

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar a leitura de alguns poemas do livro *O pavão negro* (2003), de Ana Hatherly. Conforme será demonstrado, o pavão faz parte do imaginário barroco, explorado a fundo pela poeta. Além das identificações da simbologia dos séculos XVII e XVIII nos poemas da referida obra, salientaremos o caráter dialógico dos textos, haja vista a segunda seção, na qual a poeta portuguesa escreve um *Post-scriptum para Paul Celan*. Assim sendo, essas nuances da poesia hatherlyana convergem para uma reflexão metapoética, através da qual é possível inferir que nessa operação criadora coincidam o poema e o ensaio, ou que cada poema seria uma espécie de ensaio. A metodologia adotada na presente análise não é outra, senão aquela que os próprios poemas exigem ao leitor, verso a verso, entretanto, convocaremos outras reflexões para a fundamentação teórica do estudo, como Maurice Blanchot, Michel Collot, Roland Barthes, dentre outros.

Palavras-chave: Ana Hatherly; Paul Celan; Experimentalismo; Barroco; Metapoética; Dialogismo.

Abstract: This paper aims to present a reading of several poems from Ana Hatherly’s book “The Black Peacock” (2003). As will be demonstrated, the peacock is part of the Baroque imagery, explored in depth by the poet. In addition to identifying 17th- and 18th-century symbolism in the poems of this work, we will emphasize the dialogic nature of the texts, given the second section, in which the Portuguese poet writes a Postscript to Paul Celan. Thus, these nuances of Hatherly’s poetry converge toward a metapoetic reflection, through which it is possible to infer that in this creative process, the poem and the essay coincide, or that each poem is a kind of essay. The methodology adopted in this analysis is none other than that which the poems themselves demand of the reader, verse by verse. However, we will draw on other reflections for the theoretical foundation of the study, such as those of Maurice Blanchot, Michel Collot, Roland Barthes, among others.

Keywords: Ana Hatherly; Paul Celan; Experimentalism; Baroque; Metapoetics; Dialogism.

1 A mão inteligente

Na leitura da poesia de Ana Hatherly, observamos que a rede intertextual estabelecida pela autora possibilita a compreensão a respeito da escrita poética como um processo no qual ocorre o prolongamento da mão, isto é, a passagem da escrita para a pintura e vice-versa. No livro *O Pavão Negro*, especificamente na segunda seção, composta por cinco poemas, Hatherly escreve um *Post-Scriptum para Paul Celan*, a partir de citações do poeta de língua alemã, extraídas de *Arte Poética – O Meridiano e outros textos* (1996), em tradução portuguesa de João Barrento.

A hipótese inicial do estudo dessa obra parte da representação do desejo erótico, bem como do desejo de escrita enquanto pulsão. Isso se confirmará mais adiante pois, de um modo geral, as principais questões problematizantes desse livro se detêm principalmente nos aspectos metalinguísticos e nos procedimentos poéticos, que envolvem, evidentemente, a escrita e as artes plásticas. Facilmente se nota que o processo criativo de Ana Hatherly não se completa no poema como um objeto definido em sua materialidade, mas também nos questionamentos em torno da criação poética em si.

Outra hipótese de leitura que aqui se apresenta consiste no fato de que a aproximação entre Ana Hatherly e Paul Celan se dá, principalmente, pelo hermetismo inerente às suas escritas. Esse aspecto é o ponto de partida para que se compreenda a intenção de ilegibilidade e de invisibilidade nos textos visuais de Hatherly. A poeta se deixa influenciar, em vez de exercer influência na rede dialógica que se forma a partir de sua obra, pois há um desejo maior no entendimento de como se processa o pensamento poético. A *transcrição* desenvolvida em sua escrita/pintura, nesse caso, apresenta originalidade ao associar de forma singular, a partir de uma perspectiva neobarroca, o hermetismo ao *divertimento proveitoso*. Aí reside o enigma que problematiza os gestos de leitura e escrita e servem de veículo para que o leitor exercite a fruição textual. Cito a epígrafe de Celan, seguido do poema de Hatherly:

*Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros.
Não vejo nenhuma diferença de princípio entre
um aperto de mão e um poema (p.66)*

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.
(Hatherly, 2003, p. 59)

No poema, a “verdadeira mão” não possui dedos, o que significa dizer que há uma mão falsa, ou que essa mão não existe, entretanto, não há, nos versos, a indicação de que haja uma mão inventada. Apenas o poema passa por esse processo, o que implica a autonomia do gesto criador e do poema-objeto criado.

Os versos sinalizam que não se trata apenas de um gesto da mão, mas do corpo inteiro do escritor; na verdade, é “um gesto que se perde/ no próprio acto de dar-se”. Nessa entrega se concretiza a simbiose existente entre o autor e a obra, até o desaparecimento desse indivíduo que gesticula, para que o texto apareça. A “verdadeira mão” não existe, porque a verdade do poeta, como os versos confirmam, é a ausência de si próprio.

Evidentemente, não se trata da “morte do autor”, como diz Roland Barthes, (haja vista a publicação de *O Escritor* (1975), livro que narra visualmente a história do escritor na literatura e delimita-se ao “problema da leitura, que é o problema da decifração” (Hatherly, 1979, p. 109). Por ora, importa transitar por algumas fases dessa obra visual. A autora as evidencia:

A solidão do escritor (o escritor chora lágrimas de tinta); o duelo autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor; o uso da cultura, a transmissão da cultura, do saber, do ser através do conhecimento institucionalizado; a paixão do escritor/autor da cultura de que se torna vítima, vitimando e vitimando-se no seu desaparecimento no texto; o rosto do escritor que se torna simples perfil impessoal sobre o fundo da cultura (fragmento do Canto IX de *Os Lusíadas*) desdobrando-se com uma impessoalidade que põe em destaque os modelos em que a cultura se baseia; depois a máquina de triturar letras/mensagens que se tornou o consumidor/autor; a submersão na profusão dos modelos da escrita, que descem sobre a face anónima, sobem pelo rosto anónimo da mensagem que é em si o indivíduo; o desaparecimento de ambos.

A lápide ou estela funerária dos modelos de cultura, expressos pelo alfabeto

latino que surge corroído ao lado da escrita manual, ilegível já em parte e que se perde na impossibilidade da leitura tradicional, prefigurando o fim duma concepção da sociedade, da cultura e da história.
(Hatherly, 1979, p. 111-112)

Esses dois pontos lançam luz sobre o poema lido, pois o poeta “dissolve-se no biombo da escrita”, que é a cultura, onde se sustenta a sua impessoalidade. O poema, veículo de formação e transformação cultural de uma sociedade, comporta saberes e visões de mundo que naturalmente são impressos no texto. O desaparecimento do autor é enfatizado por Ana Hatherly justamente porque isso resulta em novos modos de interação com o texto em novas modalidades de leitura. Assim, a metamorfose dos modos tradicionais de leitura e escrita são indícios, segundo a criadora de imagens, de novos paradigmas sociais, culturais e históricos.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, “o poeta desaparece / na verdade de sua ausência”, remetem ao texto *O Meridiano*, discurso de Paul Celan pelo recebimento do *Prêmio Georg Büchner*, em 1960. Cito o poeta:

Talvez a poesia – é apenas uma pergunta –, talvez a poesia, tal como a arte, se dirija, como um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas onde? mas em que lugar? mas com que meios? mas em que condição?” (Celan, 1996, p. 51).

Em outro momento, Celan diz: “...o poema mostra, e isso é indesmentível, uma forte tendência para o emudecimento.” (Celan, 1996, p. 56) O “biombo da escrita” seria, portanto, o disfarce que *na* escrita acontece, um esconderijo que inibe a imagem do autor, que por sua vez, se transforma na própria imagem fixada na página em branco, na forma de desenho, transformando-se, ele próprio, em texto visual. Por isso mesmo, no poema “As palavras-objectos”, do mesmo livro, a poeta escreve: “Estou aqui/ no mundo das palavras-objectos/ que mudamente me falam/ com quem mudamente falo/ ao usá-las:/ mas que uso fazem elas de mim?... Mas porquê?/ porquê?/ para quê?” (Hatherly, 2003, p. 33).

Outra semelhança identificada entre os poetas são as aproximações que fazem entre a escrita e a imagem. Para Hatherly, “A noção de ESCRITA alargou-se/ a TUDO/ a QUASE TUDO/ porque a escrita é sinônimo de IMAGEM/ imagem para se ver/ para se ter/ para se ser” (poema “A idade da escrita – poema-ensaio”) (Hatherly, 2005, p. 58), enquanto para Celan, no mesmo discurso, questiona:

E as imagens, que seriam então?

Aquilo que foi apercebido, que tem de ser apercebido, uma única vez, de todas as vezes, como única coisa e só agora e só aqui. E assim o poema seria o lugar onde todos os tropos e metáforas querem ser levadas *ad absurdum* (Celan, 1996, p. 58-59).

Antes de trazer respostas ao leitor, os questionamentos do sujeito do poema – nesse caso, a própria poeta – são visivelmente espelhados¹ nos de Paul Celan e buscam refletir sobre a arte e a escrita – esta última, sob uma perspectiva sincrônica da literatura. Tais questões são partilhadas com o leitor, para que o mesmo repense sobre as transformações da escrita em seu tempo. Essa interlocução ganha profundidade na poesia de Hatherly, pautada na convergência entre as expressões artísticas, que se intercalam entre a página em branco e a tela na qual se projeta a escrita – já transformada e reconstruída por jatos de tinta.

Na última estrofe do poema, em que há um direcionamento a um “tu”, temos uma cena de leitura em que os versos reiteram a ideia da primeira estrofe, de que a única mão verdadeira é inexistente, pois é gesto. Nota-se, contudo, que o gesto criador, na passagem da escrita para a pintura, é violento. Os processos de formação do texto visual, caracterizados principalmente pela fanopeia e pela logopeia, são reiterados por Paulo Cunha e Silva, no prefácio de *O Pavão Negro*. Diz ele:

... 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... Aqui, a palavra já é pós-explosiva. É mancha, como se a escrita tivesse sido totalmente dinamitada...” (Hatherly, 2003, p. 10-11).

Essa consideração de Cunha e Silva nos redireciona para a última estrofe do poema: “E quando o poema é bom/ não te aperta a mão:/ aperta-te a garganta”. Também esses versos se relacionam com o pensamento de Celan, quando pensa nos limites da escrita e da imagem de forma includente, como se houvesse urgência de uma nova percepção e de uma nova sensibilidade, mas antes, frisamos que a última estrofe traz a ideia de espanto (*thaumázein*) e de suspensão da respiração. Essa forma de espanto, de surpresa, seria o que leva ao absoluto do respirar, que é o êxtase. Segundo David Le Breton, em *Antropologia dos sentidos* (2016),

¹ O *espelhamento* a que nos referimos diz respeito ao procedimento de *citação* nas releituras feitas por Ana Hatherly.

A todo instante através de seu corpo, o indivíduo interpreta seu entorno e age sobre ele em função das orientações interiorizadas pela educação ou pelo hábito. A sensação é imediatamente imersa na percepção. Entre a sensação e a percepção, existe a faculdade de conhecimento lembrando que o homem não é um organismo biológico, mas uma criatura do sentido (Le Breton, 2016, p. 25).

Essa afirmativa de Le Breton chama a atenção para essa necessidade de reeducação dos sentidos e nos modos de perceber a realidade; isso é possível através da poesia. Com isso, pode-se afirmar que na poesia de Ana Hatherly existe uma *pedagogia do olhar*, no sentido de encaminhar o leitor para novas possibilidades de encarar o texto, em sua perspectiva visual e a considerá-lo como enigmas indecifráveis devido às constantes produções de sentido no imaginário. Assim, a imagem potencializa a palavra, levando-a ao seu limite, ao absurdo, ao ativar os sentidos do corpo. No ensaio *A reinvenção da leitura* (1975), Ana Hatherly afirma que

... meditar sobre o problema da legibilidade é tentar avaliar até que ponto ela decorre das limitações impostas por um código que, estabelecendo a relação entre emissor e receptor, regula a sua própria legibilidade, isto é, o grau de comunicabilidade possível das mensagens e sua decifração, que é o problema real da leitura... Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – 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 objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras (Hatherly, 1975, p. 23-24).

Tanto Ana Hatherly como Paul Celan, buscaram despertar em seus leitores a consciência crítica por meio da literatura e das artes, o “aperto na garganta”, a partir das problematizações pertinentes à recepção da literatura em tempos de opressão. Isso mostra a importância desses autores no panorama da literatura ocidental pois, em momentos de obscuridade, buscaram posicionar-se *nas* e *pelas* linguagens ameaçadas pela censura – Hatherly durante a ditadura de Salazar, e Celan, durante a Segunda Guerra. Sob esse prisma, compreende-se melhor os últimos versos do poema de Ana Hatherly, em que o gesto de violência se refere, para além da violência do gesto criador, a um desejo de liberdade de expressão, ou como ela própria escreve na segunda parte do poema “A idade da escrita – poema-ensaio”: “a escrita prolonga a MÃO/ é o prolongamento extensíssimo da mão// Indica: disciplina/ explosão contida// Onda surda é a escrita.” (Hatherly, 2005, p. 59).

Em relação ao processo de *transcrição*, no qual Ana Hatherly se detém em sua obra, Hatherly cita Celan na epígrafe dos poemas da segunda parte de *O Pavão Negro*, mas cita-o igualmente no corpo do poema, tornando suas as palavras do autor de *De limiar em limiar*. Para esses escritores, em cujas obras existem afinidades de temas e de visões de mundo, tanto o texto escritural, como visual, são reformulações das materialidades do poema em suas infinitas possibilidades plásticas, bem como formas de testemunho da experiência humana, projetando a criatividade para o futuro pela evolução das formas.

Na reflexão acerca dos procedimentos de criação de Ana Hatherly, chegue-se à conclusão de que o leitor, ao defrontar-se com a sua obra poética, não tem apenas a experiência de leitura, mas também a de curador de arte, pois pelo livro, passa a ter a experiência do museu, um labirinto de palavras-imagens do qual não consegue sair, pela imposição desses enigmas indecifráveis, porque são quase ilegíveis. Ainda assim, esse jogo dicotômico, legibilidade/ilegibilidade transforma a sensibilidade pela liberdade do gesto criador. Eis aqui uma possível resposta aos versos de outro poema de Hatherly, que trazem a seguinte questão: “O pequeno gesto de um poema/ pode abrir uma perspectiva infinita?” (Hatherly, 2003, p. 63).

A pintura, o desenho, a colagem seriam, portanto, resultantes do gesto que liberta a mão do que é convencional, do que não se pode dizer com as palavras; isso seria uma forma de traduzir, por exemplo a proposição 4.1212 do *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgeinstein, tão cara a essa poeta, que diz: “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito”, ou seja, há, nesse processo de metamorfose uma tensão entre *construção* e *desconstrução*, *interdito* e *transgressão*, se levarmos em consideração a escrita em sua representação erótica, uma erótica que se expõe e estimula o olhar através de reconstruções imagéticas.

2 A poesia e a arte em um *post-sriptum*

A arte, estão lembrados, a arte é como uma marioneta (p. 41)

A arte
é mesmo como uma marioneta
um ocorrer ficcionado
manobrado por escondidas mãos

Quando sai à rua
seu corpo corrompe-se no disfarce

é como um Dom Roberto²:
atrai
pára um momento o outro
que escuta distraído
e sempre de passagem

A arte sofre quando se torna espetáculo
(eu mesma o disse há anos...)
(Hatherly, 2003, p. 60)

Na sequência do *Post-Scriptum para Paul Celan*, ao lermos o poema acima, percebe-se que na primeira estrofe a poeta responde à citação, não incorporando-a ao corpo do poema. Aqui o diálogo se dá de outra maneira, que não é o de apropriação, mas através de uma conversação que se estabelece entre duas vozes poéticas. Conforme o primeiro poema desta seção do livro, a mão entra em cena como operadora do que ocorre na realidade do cotidiano, manipulando ocorrências que se ficcionalizam, contudo, mesmo estando presentes, essas mãos que transformam a realidade são invisíveis, estão escondidas.

Se partimos do pensamento de que a arte está presente na realidade e nela interfere constantemente, a hipótese de que ela é manipulável³ se confirma, haja vista que está na ordem do acontecimento. É importante frisar que a manobra ou manipulação na arte, compreendida nesta leitura como intervenção, também inclui o poeta.

Na segunda estrofe, ao escrever “Quando sai à rua/ seu corpo corrompe-se no disfarce”, Ana Hatherly reitera a ideia presente na primeira estrofe, isto é, a invisibilidade do escritor, estabelecendo a relação de independência entre o autor e a obra. Ao sair à rua, o escritor, corrompendo o disfarce, passa a ser cidadão do mundo. Outra opção de leitura é possível, sendo que a poeta pode referir-se também ao *corpo da arte* que se presentifica no mundo repleto de distrações que prendem a atenção, o que confirma novamente a independência entre o criador e a criação. Sob esse ângulo, a arte corporificada e disfarçada seria a própria materialidade do cotidiano da qual o poeta toma posse.

² Creio que o verso alude ao filme *Dom Roberto* (1962), do cineasta português Ernesto de Sousa. Nos créditos iniciais da produção fílmica vanguardista, há uma encenação de marionetes referida por Hatherly na primeira estrofe do poema.

³ Usamos o verbo “manipular” no sentido de *composição*, isto é, de “preparo, constituição, formação, configuração, organização, arrumação”, ou ainda, de “compor, recompor, adunar, constituir, reconstituir, formar, fabricar”. Ver o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa* (2016, p. 24). O *Dicionário Houaiss* é mais preciso quanto a essa palavra. Assim, manipular é “preparar, acionar ou controlar com as mãos; manejar” (2015, p. 615).

O que Hatherly defende, certamente em concomitância com as ideias de Paul Celan, é a não espetacularização da arte, não no sentido de representação cênica, mas no que tange à figura do escritor, de modo a preservar a autonomia das expressões artísticas. O que não se pode perder de vista, no poema, é o fato de que a poeta concorda com as interferências do cotidiano na arte e vice-versa, portanto, isso significa dizer que, apesar da distinção que se estabelece entre autor e obra, estar no mundo e se posicionar criticamente são condições fundamentais para que o poema e a obra de arte em ganhem existência.

Nota-se também que além da conversação já identificada entre epígrafe e verso, ao final do poema, como resposta à epígrafe, acrescenta-se uma divagação da poeta em tom confessional, marcada entre parênteses, “(...eu mesma o disse há anos)”, o que indica a compatibilidade de pensamento crítico entre Hatherly e Celan. O poema todo seria, nesse caso, um comentário, um complemento de raciocínio. É como se apenas depois de muito tempo de reflexão em torno da arte e do fazer poético, a poeta tivesse encontrado finalmente um escritor (um dentre muitos outros) com pensamentos que se aproximassem aos seus, estabelecendo-se aí, uma relação de intimidade entre eles.

No que tange à relação autor *versus* obra, Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (2011), sustenta a ideia de que

O momento em que o que se glorifica na obra é a obra, em que esta deixa, de algum modo, de ter sido feita, de se relacionar com alguém que a tenha feito, mas reúne toda a essência da obra no fato de que existe agora obra, começo e decisão inicial, esse momento que anula o autor é também aquele em que, abrindo-se a obra para si mesma, nessa abertura tem origem a leitura (Blanchot, 2011, p. 218).

A reflexão de Blanchot, ao marcar a relação autônoma entre o autor e a obra, amplia a perspectiva para além da obra em si e inclui uma dialética que engloba também a figura do leitor. Sendo assim, é possível adiantar que o livro *O Pavão Negro* é uma obra em que a metapoética passa a ser um ponto central que problematiza a dicotomia escrita/leitura. É, pois, a *decisão inicial* de leitura atenta que faz com que a obra exista verdadeiramente. A citação acima sugere que o ato de ler se inicia de fato, a partir de relações autônomas, em que o autor permanece em estado de anonimato para que a obra se concretize. Um anonimato que pode ser entendido como “desaparecimento”, conforme lemos no primeiro poema do *Post-Scriptum para Paul Celan*, “O poeta desaparece/ na verdade da sua ausência/

dissolve-se no biombo da escrita”, mas que se refere ao *estar no mundo* enquanto cidadão comum. Isso se confirma novamente pelas palavras do crítico literário:

Na medida em que escrever é subtrair-se com maior ou menor dificuldade à impossibilidade, em que escrever passa a ser possível, escrever assume então as características da exigência de ler, e o escritor torna-se a intimidade nascendo do leitor ainda infinitamente futuro. Mas é evidente que esse poder só é, entretanto, poder de escrever pela oposição a si mesmo que vem a ocorrer na experiência da impossibilidade. Não existe poder de um lado, impossibilidade do outro; não há choque desses antagonismos; há, no evento concreto de escrever, a tensão que, pela intimidade em que a escrita os junta, exige dos opostos o que eles são em sua extrema oposição, mas exige também que cheguem a si mesmos saindo de si mesmos, retendo-se juntos fora de si mesmos na unidade inquieta de sua pertença comum. Poder que só é poder em vista da impossibilidade; impossibilidade que se afirma como poder (Blanchot, 2011, p. 217).

A relação autônoma entre livro, autor e leitor torna este último o escritor da obra lida. Tal distanciamento parece ser necessário e justifica as fricções existentes entre os poemas de Ana Hatherly e os de outros escritores, seja através da *plagiotropia*⁴ ou não. Diferentemente do livro *Rilkeana* (1999), no qual a poeta traduz Rilke (o poema “Os Anjos” é um exemplo), em *O Pavão Negro*, é importante reforçar que o procedimento de escrita é diferente, visto que a obra se detém à incorporação de citações que se transformam em diálogos no corpo dos poemas da segunda seção. De todo modo, a escrita de Hatherly confirma a *possibilidade* da existência da obra, de que fala Blanchot, pois os seus procedimentos de escrita afirmam enquanto leitora que dá vida aos textos lidos. Portanto, no decurso da leitura das obras dessa escritora, os gestos de leitura e de escrita entram em tensão, porque fazem parte de um mesmo movimento que articula os sentidos da visão e do tato. Damos continuidade à leitura:

A poesia já não se impõe, expõe-se (p. 9)

Na exposta cabeça de Medusa
a poesia sobrevive ainda

Das Górgonas a única imortal
ainda transforma em pedra
quem quiser vencê-la

⁴ Conferir a minha dissertação de mestrado, *As metamorfoses do Anjo em Rilkeana, de Ana Hatherly* (UFRJ, 2018), na qual desenvolvo a respeito desse tema e da aplicabilidade do termo *plagiotropia*.

Porém, e apesar de tudo
do seu famoso sangue extinto
nascem ainda
alguns alados Pégasos
alguns Criásors
cheios de ilusão e sonho

Mas suas espadas já não são oiro:
já não cortam
já não ferem mortalmente

Apenas brilham por instantes
no coração do poeta
(Hatherly, 2003, p. 61)

Fazendo uma ligação deste poema ao anterior, considera-se que, se a poesia é um organismo vivo, agora autônoma em relação ao escritor; a mesma passa da imposição à exposição, isto é, o poema é para ser visto, dada a sua qualidade visual, aspecto já tão destacado nos poemas e nos ensaios de Ana Hatherly. No primeiro dístico, Medusa, personagem imortal que “ainda transforma em pedra/ quem quiser vencê-la”, representa o poder de transmutação da palavra poética, que no primeiro momento se impõe como leitura e depois se expõe enquanto texto-objeto. É nesse sentido que a autora fala da sobrevivência da poesia. Medusa não aparece na epígrafe escolhida por Hatherly, mas a poeta a incorpora ao poema com base na seguinte passagem de *O Meridiano* (1996), de Celan:

Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração. Quem sabe se a poesia não faz o caminho – também o caminho da arte – com vista a uma tal mudança? Talvez ela consiga, já que o estranho, ou seja o abismo e a cabeça de Medusa, o abismo e os autómatos, parecem ir numa e na mesma direção – talvez ela consiga então aí distinguir entre estranheza e estranheza, talvez a cabeça de Medusa se atrofie precisamente aí, talvez precisamente aí falhem os autómatos – neste breve e único momento. Talvez aqui, com o Eu – este eu surpreendido e liberto aqui e deste modo –, talvez aqui se liberte ainda um Outro.

Talvez o poema seja ele próprio a partir deste ponto...e possa agora, deste modo não artístico e liberto da arte, seguir os seus outros caminhos, e assim também os caminhos da arte – segui-los, segui-los e voltar a segui-los (Celan, 1996, p. 54).

Nota-se que o autor entra em compatibilidade com pensamento poético de Hatherly, ao insistir na liberdade da arte e da poesia. Nessa independência ocorre a libertação de um Outro, que podemos compreender como sendo o sujeito poético.

Assim sendo, as expressões artísticas, bem como o poema, traçam os seus próprios caminhos e estabelecem novos percursos por meio da leitura.

Na terceira estrofe, que se inicia com uma adversativa (porém) e uma locução prepositiva (apesar de), ocorre a transformação do humano para o inumano, do “famoso sangue extinto” para a concretude da pedra, símbolo de uma realidade concreta e não mítica. A referência à pedra nitidamente reforça o poder da palavra poética, tanto no plano do significante, como no do significado, que em matéria de poesia, é sempre plural, e os seres nascidos, “cheios de ilusão e sonho” seriam a abertura para o imaginário. São seres que não “cortam” nem “ferem”, mas suas presenças na tradição mítica inspiram a criação na poesia e nas outras artes.

Leiamos o poema que vem na sequência da seção do livro em estudo:

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 – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. (p. 34)

O poema é solitário
e lançado ao mar
o seu recado anuncia o naufrago
a mão que se estende ao invisível outro

Solitário Robinson
o poeta mantém acesa a sua fogueira
mesmo que os barcos só passem ao longe
ignorando o sinal de fogo da sua muda voz
(Hatherly, 2003, p. 62)

O poema se anuncia inicialmente como mensagem na garrafa, que por sua vez demanda a existência de um destinatário. Novamente impõe-se o problema da escrita e da leitura na reflexão metapoética de Ana Hatherly. O primeiro verso, “O poema é solitário”, ratifica a liberdade do texto que é “lançado ao mar”, ou seja, ao receptor. Evidentemente, os versos sugerem uma reflexão acerca da recepção da literatura. Temos, portanto, duas imagens que podemos pôr lado a lado: a da “mão que *aperta a garganta*” (Reler *O Pavão Negro*, p. 59) e a das mensagens *lançadas ao mar* pelos navegantes, cena suscitada pelos versos da primeira estrofe. É através dessa analogia que *se obstrui, ou se expressa a mensagem* – nesse caso seria o poema “solitário/ e lançado ao mar”. Estão, lado a lado, o *sim* e o *não*, a *aceitação* e *recusa* para os sentidos da leitura. O naufrago que se anuncia é na verdade uma possibilidade de que o texto encontre um destino e sobreviva nas mãos do leitor,

esse “invisível outro” elucidado no quarto verso da primeira estrofe. O fato de a mensagem estar numa garrafa indica, indubitavelmente, uma proteção contra o seu desaparecimento, mas poderia ser uma forma de garantir o seu caráter enigmático. Decerto o acontecimento de um naufrágio é um mau augúrio, contudo, carrega em si algo de inesperado como, por exemplo, o encontro com o leitor. A mensagem, então, chegaria “a uma praia do coração”, como explicitara Paul Celan na epígrafe escolhida por Hatherly.

Na segunda estrofe, temos a contraposição do elemento fogo com o a água, presente na primeira estrofe. Mesmo com a potência deste último elemento, é o poeta que mantém a chama da fogueira acesa, “mesmo que os barcos só passem ao longe”. Assim como o poema anterior, Hatherly traz a confirmação de que o mesmo sobrevive através do trabalho de escrita do poeta. O poema, portanto, em sua condição de mensagem na garrafa e sendo, principalmente, um “sinal de fogo”, possui uma voz muda, que exige leitura. A respeito de tal exigência, afirma Maurice Blanchot:

O que é um livro que não se lê? Algo que não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem que ninguém o escreva. O leitor não se acrescenta ao livro, mas atende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor... (Blanchot, 2011, p. 209).

Para o crítico, a questão da exigência da leitura é central no livro *O espaço literário* (2011), no qual comprova que a obra literária é caracterizada por um devir que concretiza ela própria e assenta em bases firmes o gesto da leitura e o ato de comunicação. Blanchot prossegue afirmando que

O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra”. A palavra “fazer” não indica neste caso uma atividade produtora: a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais. (Blanchot, 2011, p. 210)

Por essas palavras de Blanchot, compreende-se que a liberdade do poema é relativa, pois, na linha de reflexão sugerida pelos versos, se a imagem da garrafa no mar indica a liberdade da mensagem, ao mesmo tempo se trata de uma mensagem enigmática à espera de um leitor que possa tomá-la para si, pois a leitura

também significa um gesto de posse, no qual o leitor se apropria do texto lido de diversas formas. *O Pavão Negro* é um exemplo dessa liberdade mesclada à posse, através da prática da citação, incorporada ou não ao texto, como acontece com o procedimento de seleção das epígrafes em sua obra.

Leiamos o penúltimo poema do *Post-Scriptum*:

Os poemas estão a caminho.

(p. 34)

Os poemas são uma peregrinação
uma crença
que impele o poeta ao corpo a corpo
com o abismo que o cerca

A batalha é infinita
assenta no interesse do acaso
do ocaso
dos infinitos mortos
em cujos ombros subimos
incansáveis

Qual é o prazer do caminhante
senão
o de encontrar a invisível ponte
a ambição de ousar?

A nostalgia é um erro da paixão
O poema é um rio de vozes
(Hatherly, 2003, p. 64)

Ao dizer que “os poemas estão a caminho”, Paul Celan associa a escrita a um devir. Em resposta a essa epígrafe, Hatherly deixa em suspensão a ideia de que a obra depende da existência de um leitor que acredita na realidade literária, formando, portanto, “uma crença”. A primeira estrofe apresenta um tom divino que lembra um ritual, pois possui um ritmo que associa, pelo campo lexical, a “crença” à “peregrinação”. A crença nas potencialidades da palavra e das artes seria o elemento propulsor de um caminho de leitura. Complementaríamos as ideias da primeira estrofe dizendo que é a peregrinação que faz com que o leitor insista atentamente na leitura do poema, o que implica dizer também que essa crença no texto direciona não apenas o poeta “ao corpo a corpo/ com o abismo que o cerca”, mas também o leitor que é conduzido a esse “abismo” no ato da leitura. Isso nada

mais é do que o encontro com o acaso, com as incertezas provocadas pelo gesto de leitura. Ler, nesse sentido, é lançar-se ao abismo.

Na segunda estrofe, a “batalha infinita” acerca da qual escreve Ana Hatherly, se refere propriamente ao exercício dialógico inerente à sua obra. Ao dizer que a batalha “assenta no infinito do acaso”, a autora rememora a prática mallarmaica de composição, cujo poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é fundador das poéticas contemporâneas. O quarto poema do *Post-Scriptum*, que apresenta a imagem do naufrágio, é uma referência direta ao poema de Mallarmé, bem como este no qual se focaliza a leitura e retrata a imagem do abismo. Cito os primeiros versos do poeta francês, na tradução de Haroldo de Campos: “MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS/ ETERNAS// DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO// SEJA/ que/ o Abismo// branco/ estanco/ iroso/ sob uma inclinação/ plane desesperadamente...” (Mallarmé, 2013, p. 155-156). A batalha centraliza-se igualmente no interesse do “ocaso”. Percebe-se no jogo de significantes da segunda e da terceira estrofes, marcadores da diferença entre dois estados específicos: o “acaso”, isto é, o início da contemporaneidade inaugurada por Stéphane Mallarmé; e o “ocaso”, marcado essencialmente pelas reconfigurações do Barroco iniciadas na América Latina durante o século XX. A respeito dessa questão, Irlemar Chiampi, no ensaio *O Barroco no Ocaso da Modernidade*, elucida sobre o uso dessa terminologia por Octavio Paz e auxilia na leitura crítica desse poema de Ana Hatherly:

O momento atual da produção literária no continente, especialmente pela emergência do neobarroco, confirma o que Octavio Paz anota como opção à hora do “ocaso da modernidade”: uma “resurrección de realidades enterradas, reaparición de lo olvidado y lo reprimido que, como otras veces en la historia, puede desembocar en una regeneración. Las vueltas al origen son casi siempre revueltas: renovaciones, renacimientos” (Chiampi, 2010, p. 4).

Assim, na conversação com Paul Celan, a resposta de Hatherly retoma a escrita do poema e a sua existência, pautada primordialmente em uma tradição que é lembrada pela autora, como uma maneira de justificar a cadeia de fricções da sua poesia com outras poéticas “dos infinitos mortos/ em cujos ombros subimos/ incansáveis”. Com esse verso se confirma o encadeamento discursivo que se dá na poesia portuguesa contemporânea e o dístico com o qual o poema se encerra demonstra a insistência do diálogo entre escritores, “A nostalgia é um erro da paixão/ O poema é um rio de vozes”. Essa mesma ideia também é identificada em um poema do livro *Fibrações*, em que Ana Hatherly escreve: “O poeta é um rio de vozes/ que só ele ouve...” (Hatherly, 2005, p. 85).

Retornando à penúltima estrofe do poema em questão, nos deparamos com uma pauta colocada pela autora: “Qual é o prazer do caminhante/ senão/ o de encontrar a invisível ponte/ a ambição de ousar?”. Essa questão se refere ao diálogo como uma forma de impostura que consiste na prática da releitura e no estabelecimento de um elo autoral que afirma o seu projeto estético, viabilizado pela invenção. A imagem metafórica da ponte comparece também em *Fibrações*, nos versos “No alto silêncio da noite/ construir pontes” (Hatherly, 2005, p. 19). Vê-se que a poeta defende a ideia de que a prática de criação exige um repertório de leituras e um compromisso com a cultura, ou seja, apropriar-se de um discurso outro requer uma compreensão profunda dessa outridade discursiva. Portanto, isso nos leva a concluir que a peregrinação de que fala o primeiro verso se dá em companhia. Ana Hatherly é uma poeta que não escreve e lê *sobre* outros autores, mas escreve *com* eles, preocupando-se naturalmente com a formação de repertório literário e cultural dos seus leitores.

Por fim, o último poema desta seção de *O Pavão Negro*:

A memória é um delírio
uma perseguição
a caminho da desventura

Não pergunto:
a quem posso eu perguntar
o peso da luz
a força da fome
o extinguir-se uma adoração?

Tudo são gestos fugitivos
uma indecisa voz

A lembrança é um semi-sonho
(Hatherly, 2003, p. 65)

De início, atenta-se para o fato de que o poema não possui epígrafe. Esse seria, talvez, o fechamento do ciclo de homenagem a Paul Celan com um comentário pessoal que concretiza esse diálogo, retomando a voz autoral de Ana Hatherly. Chamamos atenção para o fato de que há uma ligação entre esse poema com o anterior, no que diz respeito à memória. No dístico final, como fora lido antes, o verso “A nostalgia é um erro da paixão” relaciona-se ao primeiro e o último versos deste último poema, que põem em relevo a memória e a lembrança, contudo, esses elementos não comparecem no poema no sentido positivo, pois apresentam uma

carga melancólica que é uma questão fundamental nessa obra. A própria autora, em outro poema desse mesmo livro que estudaremos a fundo mais adiante, afirma que “pensar é encher-se de tristeza”.

Partindo do pressuposto de que as fricções textuais de Ana Hatherly e Paul Celan problematizam a leitura e a escrita, o autor e o leitor, infere-se que a memória de que fala o poema possui uma forte relação com a apreensão do conhecimento que se dá por meio da leitura. Nessa ótica, a autora defende que a atividade mnemônica conduz ao delírio e embora a sua prática de escrita seja caracterizada pela aventura da liberdade de criação, a relação com a memória textual se processa de um modo diferenciado, é uma desventura, pois “Tudo são gestos fugitivos”.

Já na segunda estrofe, a negativa presente no primeiro verso evidencia um jogo retórico em que a negação do questionamento leva à própria questão levantada pela poeta: “a quem posso perguntar/ o peso da luz/ a força da fome/ o extinguir-se uma adoração?” Embora Ana Hatherly exercite o dialogismo em sua poética, admite que para certas questões não existem respostas, melhor dizendo, na busca de respostas para as suas questões em torno da existência e da poesia, os autores com os quais estabelece intensos diálogos não lhe forneceram as respostas que buscava. Ousamos dizer, inclusive, que ao final deste ciclo poético, Hatherly se alheia parcialmente de Celan, o que justifica, talvez, a ausência da epígrafe. O reconhecimento do alheamento parcial pela poeta se dá, inclusive, no poema de abertura do livro, com a imagem da “verdadeira mão que o poeta estende”, que “não tem dedos”, “é um gesto que se perde”.

Nos poemas do *Post-Scriptum* nota-se bem uma inclinação dos versos para um discurso religioso, uma certa liturgia, como se o tratamento com a palavra poética firmasse uma espécie de religação com o caráter sagrado ou mesmo hermético da palavra. Esse aspecto é identificado pela conjugação entre “perseguição”, “adoração”, “peregrinação” e “crença” (estes dois últimos, extraídos do poema anterior).

Insistindo ainda na questão da memória, observa-se que no último verso isolado, a autora define a lembrança como um “semi-sonho”. Assim sendo, não se trata de um sonho completo, mas do que acontece em estado de vigília. Esse semi-sonho situa-se entre a realidade material e a transcendência trazendo, portanto, a marca da incompletude. Esse tom evidenciado nos poemas de Hatherly merece um outro olhar crítico, pois não comparece de forma gratuita.

Associando, pois, a presente discussão com os apontamentos teóricos de Blanchot que fundamentam essa linha de reflexão, diríamos que o tom religioso comparece nos versos com o objetivo de selar a união e a separação discursiva

entre os dois poetas. Nessa linha tênue de religação com a divinização de um poeta homenageado, prevalece a marca da separação pelo procedimento de retirada da epígrafe, conferindo a liberdade de criação dessa artista, figura ímpar no contexto da literatura portuguesa contemporânea. Portanto, no *Post-Scriptum*, é Ana Hatherly quem fala através das ressonâncias do discurso ensaístico de Paul Celan. Se aí existe um gesto de apropriação de uma outra dicção – e de fato existe, isso se dá para que a sua voz prevaleça.

Referências

AZEVEDO, F. F. dos S. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CELAN, P. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento; Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CHIAMPI, I. O Barroco no Ocaso da Modernidade. In: CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CIRNE, M. C. R. *As metamorfoses do Anjo em Rilkeana, de Ana Hatherly*. 2018. 262 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/pt/>.

CUNHA E SILVA, P. Prefácio. In: *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FULCANELLI. *As Mansões Filosófais*. Tradução de António Last e António Lopes Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990.

HATHERLY, A. *A idade da escrita e outros poemas*. Org.: Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

HATHERLY, A. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

HATHERLY, A. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera, 2005.

HATHERLY, A. *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

HATHERLY, A. *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.

HATHERLY, A. *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

HOUAISS, A. *Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Org.: Instituto Houaiss de Lexicografia. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

LE BRETON, D. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morais. Petrópolis: Vozes, 2016.

MALLARMÉ, S. Um lance de dados / Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de (org.). *Mallarmé*. Tradução de Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.