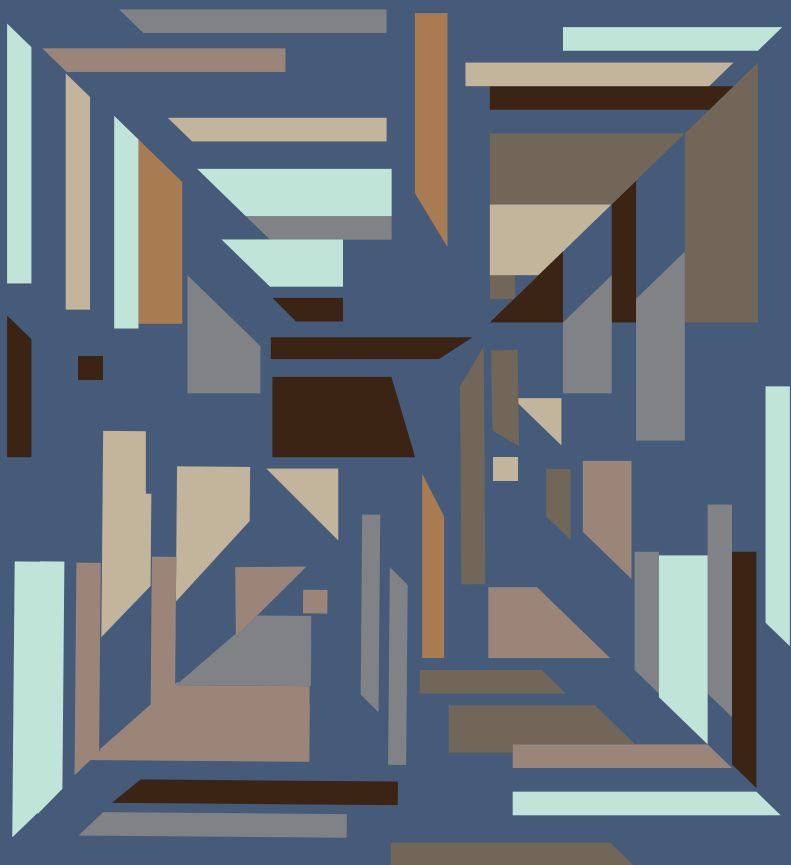


REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES



v. 45 n. 74 jul. – dez. 2025
ISSN 2359-0076

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

v. 45 n. 74 jul.–dez. 2025
ISSN 2359-0076

CESP
CENTRO DE ESTUDOS
PORTUGUESES

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF*m***G**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Silvana Maria Pessôa de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Luiz Fernando Ferreira Sá	Roberta Guimarães Franco Faria de Assis
Lyslei de Souza Nascimento	Thiago Cesar Viana Lopes Saltarelli
Matheus Trevizam	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL

André Luiz do Amaral, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Trêz Lagoas/ MS, Brasil
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal
Annick Moreau, Université de Poitiers, Poitiers, França
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Cid Ottoni Bylaardt, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/ CE, Brasil
Claudia Barbieri, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica/ RJ, Brasil
Cristina Firmino Santos, Universidade de Évora (UE), Évora, Portugal
Daniel Reizinger Bonomo, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Erick Gontijo Costa, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Fábio Mário da Silva, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife/ PE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/ RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal
Joana Meirim, Universidade Nova de Lisboa (UNL), Lisboa, Portugal
Lélia Parreira Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Marcus Vinicius Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo/ SP, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Michela Graziani, Università di Firenze (UNIFI), Florença, Itália
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Renata Soares Junqueira, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo/ SP, Brasil
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Thiago César Viana Lopes Saltarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

DIREÇÃO

Silvana Maria Pessoa de Oliveira

EDITORES ADJUNTOS

Raquel dos Santos Madanêlo Souza

Roberto Bezerra de Menezes

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO

André do Amaral (UFMS)

Ana Paixão (Paris 8/UNL)

Deolinda Adão (UC Berkeley)

REVISÃO

Autores e organizadores

DIAGRAMAÇÃO

Izabelly Silva Duque

SECRETARIA

Ana Clara Marques

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Daniel Nakasone Peel Furtado de Oliveira

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Fone: (31) 3409-5134

e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilingue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Linguística.

CDD : 869

469

6 Apresentação

André do Amaral (UFMS)

Ana Paixão (Paris 8/UNL)

Deolinda Adão (UC Berkeley)

DOSSIÊ: ANA HATHERLY MÚLTIPLA

10 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

23 Ana Hatherly e Paul Celan: "O pequeno gesto de um poema"

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

Matthews Cirne

42 A escrita de si mesmo em Ana Hatherly: a carta, o autorretrato e ana

The Self Writing in Ana Hatherly: The Letter, the Self-Portrait and ana

Alice da Palma

59 As *Tisanas* como imagens de pensamento

Tisanas as Thought-Images

André Luiz do Amaral

VARIA

82 Imitação e emulação nas letras coloniais brasileiras

Imitation and Emulation in Brazilian Colonial Literature

Thiago Saltarelli

99 Interlúdios poéticos em livros de cavalarias: composições autorais no *D. Duardos Segundo*

Poetic Interludes in Romances of Chivalry: Authorial Compositions in D. Duardos Segundo

Raúl Cesar Gouveia Fernandes

ENTREVISTA

116 “A lentidão que a poesia precisa”. Entrevista a Ricardo Marques por Marcus Vinícius Lessa de Lima

“The Slow Pace of Poetry”. An Interview With Ricardo Marques by Marcus Vinícius Lessa de Lima

Marcus Vinícius Lessa de Lima

Ricardo Manuel Fernandes Marques

Apresentação

Neste número, a *Revista do Centro de Estudos Portugueses* publica dossiê em homenagem a Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015), por ocasião dos dez anos do seu falecimento. Cientes de que “o poeta é/ uma sombra um perfil/ um desaparecimento”, nossa atenção se volta não para aquele que escreve, “mas/ sobretudo” para “a despedida mão feita poema”, conforme os versos d’*O cisne intacto* (1983). Com isso, mais do que tecer loas, pretendemos demonstrar sua pervivência por meio de uma obra que não cessa de atrair o interesse de novas gerações de pesquisadores, como dão prova os artigos aqui reunidos.

Múltipla como as linhas que se enovelam num poema seu – nas *Esferas do ininteligível* (1973-1974), por exemplo –, Hatherly se dedicou, ao longo de seis décadas, a uma intensa, inquieta e ininterrupta atividade como escritora, artista plástica, cineasta, performer, crítica literária, tradutora e docente. O resultado estético desse empenho é, sem dúvidas, autêntico o suficiente para que a consideremos figura incontornável nos estudos portugueses contemporâneos.

Da sua estreia em literatura com *Um ritmo perdido* (1958) aos últimos poemas, em *A Neo-Penélope* (2007), ela se manteve coerente, com temas que retornaram obsessivamente de uma ponta a outra – a escrita, a mão inteligente, o barroco, o feminino (nas figuras de Alice e Penélope, especialmente) e a própria poesia. Muito embora o engajamento na Poesia Experimental Portuguesa nas décadas de 1960 e 1970 tenha sido determinante nesse percurso, Hatherly compreendeu sua arte e seu ofício para além dos engessamentos formais, como constante descoberta de possibilidades criativas e como “forma de tomar posse do mundo”, para citar o título de uma conferência-depoimento que proferiu em 2001. Nem por isso se prestou a facilidades, pelo contrário, sua poesia admite a dificuldade essencial da linguagem e se situa no território dessa coisa tão abstrata quanto reconhecível a que chamamos invenção.

Por isso mesmo, os textos deste dossiê dialogam com um *corpus* que resiste à leitura com a mesma força que exerce sobre os leitores certo fascínio, tanto pela beleza e extensão quanto pelo rigor e ilegibilidade. Se esses artefatos testemunham, por um lado, a amplitude de temas e interesses da autora, impingem aos investigadores, por outro, a dificuldade de decifração. Uma saída para o impasse é acolher, dialeticamente, o espírito daquilo que ela escreveu no ensaio *A reinvenção da leitura* (1975): “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”, pelo que essa “zona de obscuridade” intrínseca ao objeto artístico é o que “vai permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras”. Essas leituras têm o mérito de descobrir novas passagens em caminhos repisados, seja pela abertura hermenêutica adotada, seja pela leitura cerrada que lança sobre as veredas novas luzes. Assim, como se verá, os artigos apresentados a seguir, mesmo quando se ligam à tradição crítica previamente estabelecida, não se restringem ao enquadramento habitual da obra no âmbito da Poesia Experimental, mas dão passos adiante na sua interpretação e contribuem efetivamente para investigações futuras.

Já no artigo de abertura, numa articulação entre filosofia e literatura a partir de Hans Ulrich Gumbrecht, Augustto Corrêa Cipriani demonstra como a poesia de Hatherly produz uma oscilação entre produção de presença e produção de sentido, o que se dá a ver em poemas que dialogam com Fernando Pessoa e seus heterônimos.

No segundo texto, numa leitura mediada pelas reflexões de Maurice Blanchot acerca da autonomia da obra de arte, Matthews Cirne investiga, a partir dos poemas dedicados a Paul Celan no livro-exposição *O pavão negro* (2003), as relações temáticas e conceituais entre Hatherly e o poeta alemão.

Alice da Palma, por sua vez, aborda as estratégias textuais de construção da subjetividade, linguagem e representação em três eixos de análise: a carta, o autorretrato e a reiteração da partícula “ana” como inscrição do nome de autor em diversos poemas ou conjunto de poemas.

No último texto do dossiê, André Luiz do Amaral revisita as *Tisanas*, projeto contínuo de Ana Hatherly iniciado em 1967 e encerrado em 2006. Aproximando-as da tradição do poema em prosa e dos emblemas barrocos, classifica-as como imagens de pensamento (*Denkbilder*), em busca um enquadramento formal mais adequado e rigoroso, para além da imprecisão comumente adotada pela crítica especializada no que diz respeito a esses fragmentos.

Na seção Varia, o artigo de Thiago Saltarelli propõe investigar o modo como a noção grega de *mimesis* é utilizada, no contexto da produção letrada do Brasil-Colônia, como categoria fundamental para se pensar a obra de autores como Basílio da Gama e Antônio Dinis da Cruz e Silva.

Na sequência, Raul César Gouveia Fernandes analisa a inserção de poemas líricos em certos livros de cavalaria quinhentistas como *D. Duardos Segundo* (1587), de autoria de Diogo Fernandes. Objetiva-se, no artigo, mostrar “a diversidade formal, versificatória e temática desses textos, bem como as várias funções que eles exercem na obra”.

Encerrando o volume, na seção Entrevista, o poeta e tradutor português Ricardo Marques responde a Marcus Vinícius Lessa de Lima a respeito das relações que envolvem, na atualidade, a complexa combinação entre poesia e exílio, segundo uma dupla validação: seja como fenômeno geopolítico e biográfico, seja como *topos* filosófico. Na parte final da conversa, amplia-se o escopo da reflexão, com a finalidade de tratar da recepção contemporânea da poesia portuguesa no Brasil e vice-versa.

A Comissão Organizadora deste número deseja a todos uma boa e proveitosa leitura!

André do Amaral (UFMS)

Ana Paixão (Paris 8/UNL)

Deolinda Adão (UC Berkeley)

DOSSIÊ
ANA HATHERLY
MÚTIPLA

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 indecيدido 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*, compreende 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 incorpóreo, 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 dizível, que se esgota ao mesmo tempo na superfície das coisas e pela infinidade 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 desenganação 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 espriam, 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 todas as cousas. / Para ti tudo tem um sentido velado / [...] / Ser uma cousa é não ser susceptível 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 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 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 linguageira 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_Hatherly.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: alguém 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.

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 Wittgenstein, 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 mallarmica 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 *Fibrilações*, 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.

A escrita de si mesmo em Ana Hatherly: a carta, o autorretrato e ana

*The Self Writing in Ana Hatherly: The Letter, the Self-Portrait
and ana*

Alice da Palma

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) | Rio de Janeiro | RJ | BR

CAPES

alice.da.palma@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-8697-0458>

Resumo: O presente trabalho pretende abordar a arte de si mesmo na obra da escritora e artista portuguesa Ana Hatherly, com ênfase nas estratégias textuais e visuais que articulam subjetividade, linguagem e autorrepresentação. A análise concentra-se em três eixos principais: a figura da carta como forma de presença e endereçamento; o autorretrato enquanto exercício experimental de identidade; e a recorrente presença da partícula “ana” como assinatura extra em suas composições, marca auto-inscrita que atravessa e desestabiliza os limites entre autora, texto e imagem. O texto reflete, a partir de algumas obras centrais, como Hatherly mobiliza a escrita como prática de si.

Palavras-chave: Ana Hatherly; carta; autorretrato; escrita de si

Abstract: This paper aims to explore the art of the self in the work of Portuguese writer and artist Ana Hatherly, with an emphasis on the textual and visual strategies that articulate subjectivity, language, and self-representation. The analysis focuses on three main axes: the writing of letters as a form of presence and relation; the self-portrait as an experimental exercise in identity; and the recurring presence of the particle “ana” as an extra signature in her compositions – a self-inscribed mark that traverses and destabilizes the boundaries between author, text, and image. Drawing on key works, the article reflects on how Hatherly mobilizes writing as a practice of the self.

Keywords: Ana Hatherly; letter; self-portrait; self writing

1 Introdução

Na obra de Ana Hatherly – escritora, artista visual, pesquisadora e uma das figuras centrais da literatura portuguesa do século XX – a escrita de si se manifesta de forma multifacetada, mobilizando escrita e imagem como instrumentos de autorrepresentação e reinvenção constante do sujeito.

Este artigo propõe uma leitura da “arte de si” na produção hatherliana, privilegiando três figuras recorrentes que operam como dispositivos de inscrição do eu: a carta, entendida como forma de presença e endereçamento; o autorretrato, enquanto exercício experimental de criação de identidade; e a partícula “ana”, explorada tanto como nome próprio quanto como elemento linguístico e poético gerador e disruptor de sentido.

Ao analisar essas figuras em algumas obras visuais e literárias selecionadas no corpus de composições de Hatherly, busca-se compreender de que modo a autora constrói uma escrita de si que não se ancora em uma identidade fixa ou confessional, mas se dá através do jogo, da fragmentação e da multiplicidade. Trata-se, assim, de pensar a escrita¹ como gesto não apenas de representação do eu, mas de sua constante (re)invenção. Dessa forma, o artigo busca contribuir para a leitura de Ana Hatherly como uma autora cuja obra não apenas tematiza o sujeito, mas o inventa – em camadas, desvios, deslocamentos e reinvenções contínuas.

2 Escrita de si

A expressão “escrita de si” remete a um conjunto de práticas textuais em que o sujeito se coloca em cena, refletindo sobre si mesmo por meio da linguagem. Essa noção ganhou particular densidade a partir dos trabalhos de Michel Foucault, especialmente no ensaio *A escrita de si*, de 1983. Nesse texto, Foucault retoma a tradição da antiguidade greco-romana para pensar formas de registro e elaboração do eu que vão além da confissão ou da interioridade psicológica (como viria a ocorrer com a tradição confessional do cristianismo ou com a noção moderna de autobiografia). Para o filósofo, escrever-se – por meio de cartas, diários, anotações,

¹ Escrita aqui, para ser fiel à prática híbrida e poliédrica de Hatherly, é entendida de maneira ampliada como “tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também a ‘escritura’ pictórica, musical, escultural etc.” (Derrida, 1973, p. 10).

cadernos de leitura – era parte de um trabalho ético do sujeito sobre si mesmo: um exercício de reflexão, transformação e presença; um modo de formar, cuidar e transformar a si mesmo por meio do registro escrito. Mais do que um espelho da subjetividade, a escrita de si operava como técnica de constituição do sujeito.

Essa noção foucaultiana oferece uma chave fértil para ler a obra da poeta e artista portuguesa Ana Hatherly, cuja produção textual e visual mobiliza diversas estratégias de autorrepresentação. A carta como forma de presença e endereçamento, o autorretrato como exercício experimental de identidade, e a partícula “ana” como assinatura múltipla e móvel compõem um conjunto de procedimentos que deslocam a escrita de si do campo da autobiografia para o da invenção poética de si. Mais do que afirmar uma identidade estável, os gestos autorreferenciais de Hatherly instauram um campo de instabilidade, performatividade e experimentação formal. Seu “eu” se dá não como centro de enunciação estável, mas como efeito da linguagem, como rastro, desvio ou marca.

A escrita de si em Hatherly pode ser compreendida como uma prática artística em que o sujeito se constrói e se desconstrói, em que o nome próprio vira poema, a carta vira grito ou silêncio, e o autorretrato é colagem, citação ou deslocamento. Sua obra torna evidente que o “eu” não é dado, mas uma construção discursiva e estética, que pode – e deve – ser posta em jogo. Escrever-se, em Hatherly, não é afirmar uma identidade, mas ensaiar possibilidades. Nesse sentido, sua poética se insere numa linhagem de subjetividades experimentais, nas quais a escrita é uma forma de vir-a-ser, de deixar rastros, de esboçar rostos, vozes e nomes.

A seguir, propõe-se a análise dessa dimensão da escrita de si na produção hatherliana a partir de três imagens-formas: a carta, o autorretrato e a partícula “ana”. Começemos pela carta.

3 A carta

Enquanto gênero, “as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos” (Diaz, 2016, p. 11). Podemos pensar as cartas, a partir da definição dada por Cícero de *dialogo per absentiam* (diálogo entre ausentes), como conversas em que tudo se passa e se dá na escrita (como evidencia sua etimologia: do latim *charta*, “folha para escrita”). Como parte de um diálogo, a missiva implica a existência de interlocutores que, por sua vez, possuem a mesma obrigação/direito à escrita. Como escreve Ana Kiffer (2017, p. 554):

toda carta é feita através daquilo que ela pode endereçar. Esse endereçamento fala do que nós projetamos – como míssil e missiva – em nossa relação com o mundo e com os outros. Mas fala também dessa necessidade de que a projeção, tal como um projétil, afete o outro.

A carta então inventa intimidade, cria um espaço entre o emissor e o destinatário em que a linguagem torna-se o lugar do encontro.

Ainda que de natureza híbrida e flutuante, cartas constituem-se, portanto, a partir de duas noções principais: endereçamento (um “eu” dirige-se a um “tu”) e partilha (há um desejo de comunicação). Uma carta, portanto, “inventa ligações e lugares íntimos para negar a solidão primeira de onde ela surge.” (Beugnot *apud* Diaz, 2016, p. 205). A carta é a presença de uma ausência.

A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física. (Focault, 2006, p. 156)

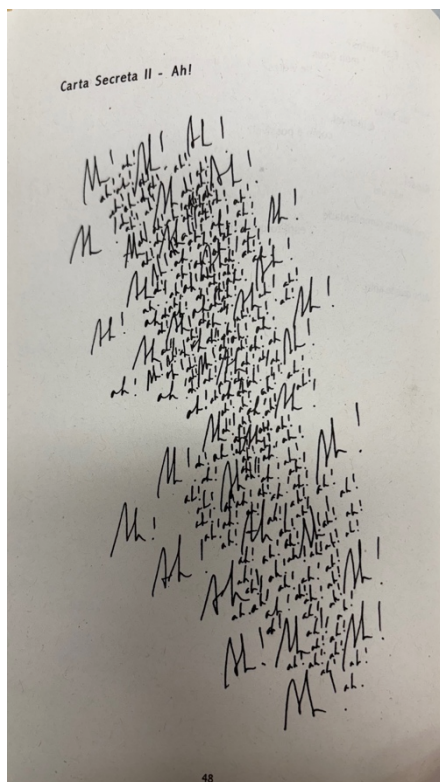
Essa presença, no entanto, não se dá pela transparência ou confissão, mas por uma escrita que constrói e performa o sujeito que se escreve. A carta, nesse sentido, é menos espelho do que projeção, menos relato do que invenção de si. Em outras línguas, letra e carta partilham o mesmo nome, como *lettera* em italiano, *letter* em inglês, ou ainda *lettre* em francês. Neste último, *lettre* é homófono de *l'être*, o ser. Assim, a letra-carta é também letra-carta-ser, ou seja, escrever uma carta é também escrever-se.

Ana escreve-desenha algumas cartas ao longo de sua produção, como *Carta cheia de esperança* (1975), *Carta Secreta II – Ah!* (1998), *Love letter puzzle* (1998), *Carta de amor em metáfora de automóvel* (2007), *Carta de amor informático* (2007) e *Uma Carta de Dona Ana* (1980). Hatherly, nessas obras, mobiliza o gênero epistolar como experiência liminar entre linguagem e imagem, entre caligrafia e desenho, entre mensagem e ruído. Suas cartas são cartas de amor, cartas impossíveis, cartas-puzzles, cartas irônicas. Elas se inscrevem na tradição epistolográfica, mas também a desestabilizam, transformando a missiva em suporte para o jogo, o silêncio e a presença plástica da letra. Assim, a carta torna-se campo de experimentação da linguagem e da subjetividade.

Ficaremos, neste artigo, com a *Carta secreta II – Ah!* (1998) [Figura 1]. Nela observamos-lemos a interjeição “Ah!” repetida à exaustão, obsessivamente na página de papel, manualmente (i.e., caligraficamente), em diversos tamanhos.

Composta apenas por esses elementos: duas letras – A e H – e um sinal gráfico – um ponto de exclamação (!), a carta converte-se em grito, suspiro, ruído e gozo. E é bastante significativo as duas letras que constituem a carta, A e H, serem também as iniciais da artista. AH – Ana Hatherly. Assim, a carta-letras secreta se transforma, metonimicamente, na própria Ana Hatherly, AH, enfatizando a sua presença no corpo do texto da epístola. A carta é, assim, simultaneamente expressão e assinatura; presença e sigilo; endereçamento e encapsulamento do nome.

Figura 1 – Carta Secreta II – Ah!



Fonte: Hatherly, 1998, p. 48

Esse tipo de condensação entre nome, som e escrita é típico da lógica poética hatherliana. A interjeição “Ah!” é não apenas um fonema carregado de afeto e

ambiguidade, mas também uma espécie de gesto vocal que atravessa os limites entre corpo e texto. Como pontua Foucault (2006, p. 156), a carta torna o sujeito “presente com uma espécie de presença imediata e quase física”. Em *A Carta Secreta II – Ah!*, essa presença se manifesta na materialidade da escrita: a caligrafia, os tamanhos variados das palavras, a densidade da repetição, tudo contribui para criar uma espécie de imagem sonora e plástica da voz ausente da autora.

Lembrando que carta e letra possuem o mesmo nome em outros idiomas, pode-se dizer que em *Carta Secreta II – Ah!*, Hatherly explora esse duplo sentido de forma radical: a carta é, literalmente, uma letra – ou um conjunto de letras – que remete à autora, ao seu nome, à sua voz, ao seu corpo. Porque escrever é:

“se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (Foucault, 2006, p. 156)

A carta torna-se palco para uma escrita de si que é também escrita do outro e com o outro.

Ao experimentar e jogar com o gênero epistolar, Hatherly expande suas possibilidades, explorando as possibilidades de sentido, de afeto e de forma que o gesto de escrever uma carta carrega. Em suas mãos, a carta torna-se espaço de liberdade, de experimentação, de variação, de invenção. Torna-se desenho, som, rastro, e também silêncio.

Se, na carta, o sujeito emerge no movimento de endereçamento – uma escrita que se dirige ao outro e, nesse gesto, se constitui –, no autorretrato o eu se inscreve em uma outra cena: a do olhar que se volta para si, num esforço de exposição e simultaneamente de criação da própria imagem. Em ambas as formas, o que está em jogo é uma prática da escrita de si que não se ancora na transparência ou na interioridade, mas na construção poética, visual e performativa.

Assim como a carta é sempre escrita para alguém e, nesse gesto, inventa intimidade, o autorretrato também se constitui como forma relacional: ver-se e deixar-se ver.

Passemos então ao autorretrato.

4 O autorretrato

O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo meu nome. (Hatherly, 2006, p. 99)

O vocábulo autorretrato é definido como “retrato que alguém faz de si mesmo (sob forma de desenho, pintura, gravura ou descrição escrita ou oral)” (Houaiss, 2015, p. 481). Autorretrato é sempre uma revelação do próprio. Nesse sentido, interessante notar que a grafia atual do termo em português, “autorretrato” (anteriormente “auto-retrato”), inclui, como aponta Ferreira (2019, p. 130), os termos “autor” e “retrato” (para além do prefixo formador “auto”), ou seja “um autorretrato é um retrato do autor, do estilo, da escrita, do texto, e um auto-retrato, que remete para um incógnito si próprio, que pode ser o próprio texto” (Ferreira, 2019, p. 30).

Na historiografia da arte, o autorretrato possui origem remota, podendo ser vislumbrado já nas pinturas parietais da pré-história, na prática de gravar a própria mão na parede de cavernas.² Esse gesto de deixar a marca da mão – seja ela negativa ou positiva, isto é, contornando-a pra criar uma silhueta vazia ou passando pigmento na palma e pressionando-a na parede – pode ser lido como uma das primeiras formas de autorrepresentação, ainda que não intencionalmente autorretratística no sentido moderno. Trata-se de um gesto que inscreve no mundo a presença de um corpo, ainda que ausente, evocando simultaneamente presença e ausência, proximidade e distância.

Há, portanto, uma dimensão fundamental nesse gesto inaugural: a imagem, notadamente aqui a imagem de si próprio, nasce com o afastamento. O autorretrato, desde sua origem mais remota, carrega essa tensão: ele afirma a presença de um sujeito que já não está mais ali. A mão impressa na parede é um vestígio, uma presença fantasmática. Separar-se é, assim, condição para tornar-se visível.

Tanto quanto os traços digitais, as inúmeras impressões de mãos nas cavernas da pré-história não revelaram sua função nem seu sentido exato: ainda não sabemos o que elas representam. Do que se trata? Um gesto que se tor-

² Interessante notar como essa prática pré-histórica de gravar a imagem da própria mão na parede, que pode ser lido como forma de registrar uma presença (a sua própria presença), conversa com a impressão digital, essa imagem-assinatura da individualidade de uma pessoa através da imagem única retirada dos dedos de suas mãos.

na sistema figurativo, e até mesmo produção de semelhanças (...) a aplicação direta da mão, seu contorno ou sua sombra, a tornam imediatamente visível, até mesmo reconhecível como individualidade (Didi-Huberman, 2008, p. 43, tradução nossa).³

Seguindo o que escreve Didi-Huberman, mesmo sem sabermos com exatidão o que essas imagens parietais de mãos representam, essas marcas tornam-se visíveis, legíveis, quase reconhecíveis enquanto singularidades. A busca da auto-imagem parece, portanto, ser inerente ao ser humano, como afirma Canton (2004, p. 05):

Na verdade, o auto-retrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de deixar uma marca de sua própria imagem, mesmo depois da passagem de sua vida. Essa auto-representação foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo... Já na Pré-História, homens e mulheres desenhavam suas identidades com a marca das mãos dentro das cavernas.

Contudo, é no contexto de exaltação do indivíduo e do homem no Renascimento, no século XV, que a representação do artista nas obras, em especial nas pinturas, ganha força.⁴ Muito comumente, os artistas se retratavam como personagens em composições pictóricas, como nos exemplos canônicos do quadro *A Adoração dos Reis Magos* (c.1475) e do afresco *A Escola de Atenas* (1510), dos pintores italianos Sandro Botticelli e Rafael Sanzio respectivamente.

O autorretrato, seja no campo visual ou escrito, configura-se como uma prática de experimentação da identidade, mais do que sua simples fixação ou espelhamento. Em vez de propor uma imagem estável do sujeito, ele instaura um processo de exposição e invenção, no qual o eu é construído como figura em constante deslocamento. Produzir um autorretrato, escrito ou visual, implica desenhar um movimento duplo por parte do autor: ver-se e deixar-se ver pelo outro. A gente é também o que está no olho do outro.

Na obra de Ana Hatherly, o autorretrato emerge como um gesto autorreflexivo e simultaneamente performativo, em que a linguagem – visual ou verbal – opera

³ "Pas plus que les tracés digitaux, les innombrables empreintes de mains, dans les cavernes de la préhistoire, n'ont révélé leur fonction et leurs sens exacts: nous ne savons toujours pas ce qu'elles représentent. De quoi s'agit-il? Un geste qui devient système figural, et même production de ressemblances (...) l'application directe de la main, son contour ou son ombre, la rendent immédiatement visible, voire reconnaissable comme individualité."

⁴ Nesse sentido, Sylvia Fernandes (2003, p. 30): "Arnold Hauser faz alusão à ideia de autorretrato já na arte egípcia atrelando esse conceito à construção do papel social do artista. Porém, foi no período do Renascimento que o autorretrato tornou-se realmente popular".

como meio de desmontagem e recomposição do sujeito, e como operador de jogo. A prática do autorretrato em Hatherly pode ser analisada em desenhos e colagens – como *Auto-retrato à la Füssli* (1973), *Auto-retrato* (s.d.), *Auto-retrato à la Matisse* (1971) –, ou nos poemas dedicados ao nome Ana, ou ainda num poema tríptico, único intitulado *Auto-retrato*, publicado no livro *A idade da escrita* (1998).

Auto-retrato

Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu

Procura desmentir los elogios que a un
retrato de la Poetisa inscribió la verdad,
que llama pasión

*Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*Este, en quién la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,*

*Es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Sor Juana Inés de la Cruz, séc. XVII
(Parafraseando Gôngora)

A uma caveira pintada em um painel que
foi retrato

*Este que vês de sombras colorido
E invejas deu na Primavera às flores,
Do pincel transformados os primores,
Desengano horroroso é do sentido.*

*Ídolo foi do engano pretendido,
A que cega ilusão votou louvores,
Estrago já do tempo, e seus rigores,
O que então foi, ao que é já reduzido.*

*Foi um vão artificio do cuidado,
Foi luz exposta ao combater do vento,
Emprego dos perigos mal guardado;*

*Foi nácar reduzido ao macilento
Oculto ali nos medos transformado,
Mortalha a gala, a casa monumento.*

Sórora Violante do Céu, Orbe Celeste, 1742
(Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz)

Auto-retrato

Este que vês, de cores desprovido,
o meu retrato sem primores é
e dos falsos temores já despido
em sua luz oculta põe a fé.

Do oculto sentido dolorido,
este que vês, lúcido espelho é
e do passado o grito reduzido,
o estrago oculto pela mão da fé.

Oculto nele e nele convertido
do tempo ido escusa o cruel trato,
que o tempo em tudo apaga o sentido;

E do meu sonho transformado em acto,
do engano do mundo já despido,
este que vês, é o meu retrato.

(Hatherly, 1998, p. 26.)

Neste poema, *Auto-retrato [Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu]*,⁵ Hatherly estabelece uma interlocução com vozes femininas do passado (duas poetisas dos séculos XVII e XVIII, cujos sonetos são transcritos na composição em itálico), produzindo um autorretrato que é também um diálogo e um palimpsesto parafrástico – o eu se escreve em sobreposição, atravessado por outras escritas. Mais do que citar essas autoras, Hatherly reinscreve seu gesto criativo ao adotar o mesmo procedimento poético utilizado por elas – a paráfrase –, ampliando a cadeia de reenvios textuais e performando uma espécie de autorretrato em espelho (“este que vês, lúcido espelho é”). A escolha de duas poetisas barrocas como referência reitera a prática do desvio e da citação como modos de autorrepresentação indireta, que desfazem a ilusão de autenticidade plena. Em Hatherly, como nas autoras que glosa, o sujeito emerge na dobra, no intervalo entre um texto e outro, entre uma voz e suas reverberações.

No campo visual, algumas das obras já citadas como *Auto-retrato à la Füssli* (1973) e *Auto-retrato à la Matisse* (1971) empregam procedimento semelhante ao do poema *Auto-retrato* ao operarem no campo da citação. Ou seja, eles fazem referência à linguagem visual de outros artistas (Füssli e Matisse) para deslocar o autorretrato da fidelidade mimética para o campo da estilização e da glosa, compondo uma identidade que é sempre intertextual e inacabada.

Essa construção de autorretrato por meio de vozes alheias pode ser pensada como uma colagem poética, procedimento em que Hatherly reorganiza fragmentos de textos, estilos e linguagens para compor uma subjetividade que se dá como montagem. Nesses casos, o eu não é origem, mas um efeito da justaposição de materiais heterogêneos – um rosto feito de vozes, ecos, imagens especulares e interferências.

⁵ Na publicação do livro o soneto “A uma caveira pintada em um painel que foi retrato” é erroneamente atribuído à Sórora Violante do Céu. Ele é, na verdade, de autoria de Sórora Madalena da Glória. No artigo “Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l’artiste Ana Hatherly”, Catherine Dumas informa que Ana Hatherly fez a correção do nome da poeta à mão no exemplar de *A Idade da Escrita* que lhe ofertou (2017, p. 5).

Olhando o desenho de Ana Hatherly na capa do livro *463 Tisanas* (2006), nos deparamos com uma espécie de retrato, ou autorretrato, constituído de vários borrões de tamanhos e espessuras diferentes. Um rosto que se deixa entrever pelo contraste entre os traços escuros e o seu suporte branco. Vejamos o ombro maior, o direito, parece um rio de sangue que escorre – “[h]á linhas soltas um pouco sangrentas” (Hatherly, 2006, p. 70). Com o livro em mãos – a leitura também é tátil – podemos girar a imagem em 90° – a leitura também é jogo. Revela-se a imagem duma tartaruga manca (vemos apenas uma de suas patas) que aponta com a cabeça para o céu. Céu que ela mesma parece carregar dentro de seu ventre, por debaixo da carapaça, algo que traz à mente antigas leituras divinatórias⁶. Giremos novamente, deparamo-nos agora com uma gota de sangue vista num microscópio, com sua parte fluído, parte hemácia e parte leucócito – talvez seja uma gota do sangue que escorre do ombro. Mais um giro e se apresenta um peixe ornamental (sabe qual, aqueles com nadadeiras que parecem fitas) nadando no grande vazio. Giremos uma última vez e, assim, retornamos ao começo.

De maneira semelhante, podemos enxergar nas composições visuais do livro *O Escritor* (1975), onde Ana Hatherly apresenta uma série de 27 imagens que são pictogramas, fotogramas congelados na página⁷, também autorretratos. Nesses pictogramas ou fotogramas, Ana trabalha com frequência a imagem de um rosto em perfil. Nessas composições, o perfil aparece expelindo ou vomitando letras, ou repleto de escritas quase totalmente ilegíveis – no seu interior, ou dentro e fora –, ou perpassado por traços caligráficos ou manchas que evocam o gesto da escrita em sua fisicalidade e ritmo.

Logo no começo do livro, há uma figura humana, como uma silhueta que se assemelha a uma escultura de um corpo humano (feminino?) numa composição com signos gráficos em que o asterisco (*) assume a posição do umbigo donde brotam e jorram (ou para onde retornam) os demais signos (todas letras, agora). Em outra página surge a figura de uma mão segurando um instrumento de escrita do qual emanam repetidamente letras “a”, as mesmas que formam, em duas linhas, o chão da composição, como um campo gráfico sobre o qual repousa a imagem. A figura está inserida numa espécie de moldura ou janela. A mão que

⁶ Penso aqui na piroescapulomancia (/piro/ - fogo + /scapula/ - escápula + /mancia/ - adivinhação) – a interpretação divinatória de rachaduras produzidas pelo fogo em ossos e cascos de animais, especialmente no “Oráculo de ossos” chinês (jiangwen – 甲骨文), uma das primeiras e mais elementares formas de escrita ideográfica.

⁷ “‘O Escritor’ é uma narrativa em 27 fases. Cada imagem é um pictograma, um fotograma congelado na página, cujo significado é posto em movimento pela leitura” (Hatherly, 1975, p. 5).

escreve torna-se, assim, figura da própria escrita de si: rastro corporal e marca gráfica, presença e apagamento.

o poema é
para ver-se
ler-se
(às vezes ouvir-se)

mas
sobretudo
adivinhar-se

o poeta é
uma sombra
um perfil
um desaparecimento

mas
sobretudo

a despedida mão feito poema
(Hatherly, 2004, p. 208)

Como sugere o título do livro, *O Escritor*, nesses fotogramas a autora apresenta-se como aquela que escreve, ou seja, ela nos revela sua face escritora, num procedimento semelhante àquele de artistas que, ao longo da história da arte, se autorretrataram em seus ateliês ou no momento da criação, reivindicando para si a imagem do criador. Talvez o exemplo mais célebre desse tipo de autorretrato seja o quadro *As meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez, em que o artista se inclui na cena pictórica, pincel em mãos, em pleno ato de pintar.

É interessante observar, contudo, como esse tipo de autorretrato – que inscreve o artista no ato criativo – foi especialmente significativo para pintoras mulheres, que ao longo da história enfrentaram restrições quanto à legitimidade de sua atuação profissional. Representar-se como artista, pincel ou pena em mãos, era (e ainda pode ser) uma forma de afirmação e reivindicação de autoridade criativa em contextos nos quais o trabalho feminino era frequentemente desvalorizado ou considerado mera extensão de uma sensibilidade natural. Hatherly, ao se mostrar em sua condição de escritora – não como musa, objeto ou corpo, mas como gesto, traço e pensamento – inscreve-se nesse gesto de autoafirmação radical.

Seus autorretratos visuais não oferecem a imagem de um rosto pleno ou idealizado, mas a do corpo que escreve: uma mão, um perfil, uma mancha, um fluxo

gráfico. Aqui, o retrato do sujeito é inseparável do próprio processo da escrita – que é, por sua vez, sua verdadeira imagem.

Os autorretratos de Ana Hatherly, ao invés de afirmar uma essência, produzem, como pode-se perceber a partir da análise breve de algumas obras aqui empreendida, um sujeito em trânsito – reflexo de uma poética experimental que se recusa a fixar-se e faz da multiplicidade sua marca constitutiva.

Se os autorretratos hatherlianos – sejam eles verbais ou visuais – já apontam para um sujeito que se inventa na linguagem, mais do que se revela por meio dela, essa operação se radicaliza quando a artista desloca a autorrepresentação para o próprio nome. A partir do uso recorrente da partícula “ana” em seus textos e títulos, Hatherly transforma seu prenome em signo móvel, fragmento poético, jogo morfológico, visual e sonoro. A assinatura deixa de ser apenas um selo de autoria para tornar-se um operador de sentido e desestabilização, capaz de multiplicar a presença do eu por vias não miméticas. Passamos, assim, do autorretrato desenhado ou escrito à autorrepresentação por infiltração: um nome que se infiltra nas palavras e as transforma.

5 Ana

Ana Hatherly usa seu prenome, *ana*, como seu autorretrato, como assinatura extra⁸, matéria sonora e plástica, e núcleo gerador e disruptor de sentido em suas obras. Essa partícula, ao mesmo tempo nome próprio e elemento linguístico, opera como cifra de uma poética do descentramento e da multiplicidade. Nas suas obras – como nos títulos dos livros *Tisanas*; *Anagramático*; *Crônicas*, *Anacrônicas Quase-Tisanas e Outras Neo-Prosas*; *Joyceana: Anaviva e Plurilida*; *Anacrusa*; e *Rilkeana* –, a partícula “ana” pode, portanto, aparecer em posições variáveis: como prefixo, como sufixo ou como vocábulo autônomo.

Enquanto prefixo, “ana” pode assumir o valor etimológico de repetição (como em “anáfora”) ou inversão (como em “anagrama”), funcionando como indício da lógica circular e reversível que estrutura boa parte da escrita experimental da autora. Enquanto sufixo, “-ana” funciona tanto como aumentativo, como indicativo de origem e relação (feminino de -ano); neste último caso, pode indicar um gênero textual ou afiliação temática (como em “Joyceana” ou “Rilkeana”), sugerindo o

8 Em entrevista a Pedro Sena-Lino – realizada em 2002 para o jornal *Público* e reproduzida no livro *Interfaces do Olhar* de 2004, Ana Hatherly afirma que: “Ana é uma partícula útil. Tornou-se uma espécie de assinatura extra.” (Hatherly, 2004, p. 142)

gesto de filiação crítica e recriação intertextual. Como nome próprio, por sua vez, “Ana” designa a autora, mas também se descola da individualidade para funcionar como fonema poético, elemento rítmico, ou matéria plástico-visual.

Ao usar seu nome dessa maneira, Hatherly instaura um jogo constante entre autoinscrição e autodispersão, entre visibilidade e apagamento, em que se apresenta e se oculta ao mesmo tempo. A presença do nome “ana” dentro do corpo dos textos funciona como uma reverberação textual, uma marca que ressoa, mas não se fixa. Ana Hatherly joga com seu próprio nome, que oscila seu próprio significado e o das palavras às quais se acopla, e que, ultrapassando a assinatura, converte-se em matéria da escrita.

No plano sonoro, a partícula “ana” revela ainda outra dimensão de seu funcionamento: ela é música, ritmo e encantamento fonético. Assim, a repetição do som cria um efeito de encantamento que remete aos antigos jogos fonéticos do Barroco, em especial aos labirintos poéticos compostos de repetições, aliteraões e simetrias formais. O som de “ana” reverbera nos textos como um mantra ou uma ladainha, ou um gesto litúrgico que evoca a presença por meio da repetição. A própria estrutura palindrômica do nome – que pode ser lido da esquerda para a direita e vice-versa – contribui para essa lógica circular, que desfaz o tempo linear e abre o texto à reiteração e ao recomeço.

Esse efeito encantatório aparece, por exemplo, no poema *Cantiga Antiga*:

Sou Ana
e de perfil
sou camoniana
Um corte mais
porém
e sou louçana
pela manhã
sou trovadorana
(Hatherly, 1998, p. 35)

Aqui, o nome “Ana” é o ponto de partida de uma série de transformações identitárias e poéticas: a poeta se desdobra em múltiplas afiliações (“camoniana”, “louçana”, “trovadorana”), criando uma linhagem literária simultaneamente afetiva e inventada. Trata-se de uma genealogia construída não pela biografia ou pela crítica, mas pela sonoridade e pelo jogo linguístico. O sujeito se define, nesse poema, não por uma essência, mas por seu movimento e por suas relações – com outros nomes, outros textos, outras vozes.

Esse princípio também se apresenta em outros poemas, como no que se segue:

17. The keys to. Given

queres abrir?
queres saber?
queres subir?
queres saborear?

queres a chave?
queres a chávena?
queres a porta?
queres a tisana?

anavive
anaebela

vivaeana
viveaana

(Hatherly, 2001, p. 357)

Aqui, a partícula “ana” aparece embaralhada em palavras inventadas, como se estivesse em constante estado de permutação. O nome torna-se sequência de sons e de letras que se expandem, se combinam, se duplicam. “Anavive”, “Anaebela”, “viveaana”, “viveaana”: cada um desses neologismos contém o nome da autora, mas também aponta para algo que o excede – um jogo de espelhos, de sentidos e de deslocamentos em que a linguagem se torna espaço de invenção e afirmação do sujeito.

Podemos dizer, portanto, que a partícula “ana” funciona como microcosmo da poética hatherliana: ela é nome e anti-nome, identidade e jogo, ponto de origem e desvio. Sua presença disseminada nas obras, tanto visuais quanto verbais, instaura uma poética do entre: entre o eu e o outro, entre o som e o sentido, entre o nome e a linguagem, entre a escrita e a imagem.

6 Em conclusão

Ao considerar conjuntamente as figuras da carta, do autorretrato e da partícula “ana”, torna-se evidente como a escrita de Ana Hatherly mobiliza múltiplos dispositivos para construir uma poética de si em constante estado de metamorfose. A carta, enquanto forma de endereçamento e presença, instaura uma cena de comunicação em que o sujeito se inscreve como voz que busca o outro – seja real

ou imaginado. O autorretrato, por sua vez, projeta esse sujeito na instabilidade entre olhar e ser olhado, criando um espaço reflexivo e performativo de identidade, marcado pela intertextualidade e pela citação. Já a recorrente presença da partícula “ana” funciona como núcleo condensado dessa prática, evidenciando uma assinatura que se multiplica, se esconde, se desloca e se fragmenta no interior do texto. Em comum, essas três figuras operam como formas de inscrição subjetiva que recusam o fechamento, apostando em uma escrita de si que se constrói na oscilação entre presença e ausência, autoria e alteridade, voz e ruído.

A carta, o autorretrato e a partícula “ana” revelam-se, nesse percurso, não como meros temas ou motivos recorrentes, mas como figuras de pensamento que organizam, tensionam e expandem a relação entre sujeito, linguagem e criação artística. Em Hatherly, escrever-se é sempre um ato de experimentação onde a presença do eu nunca se dá de forma direta, mas mediada por jogos de endereçamento, colagem, paráfrase, citação e des/re/montagem do próprio nome. Assim, a autora constrói uma poética em que o eu é múltiplo, relacional e performativo – um eu que se escreve tanto na fragmentação quanto na reinvenção.

Escrever seu nome, desenhar sua face, avaliar seu grau de passagem. No jogo da poeta artista, escrever-se e desenhar-se é tornar-se visível e vice-versa. E ser visível e ser legível só é possível com a presença do outro. Afinal, “não há subjetividade viva sem relação” (Kiffer, 2017, p. 554).

Na obra de Ana Hatherly, escrever é um ato de exposição e invenção; e o eu, uma figura em trânsito – visível apenas no rastro da letra, no gesto da mão, na dobra do nome. Ler-ver Ana Hatherly, encontrar-se com seu rastro, seu rosto, sua mão, é um exercício de eterna revelação e descoberta.

Referências

CANTON, K. *Espelho de artista*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Tradução de Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de M. Schnaiderman e R. Janini. São Paulo:

Perspectiva, 1973

DUMAS, C. Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, Nanterre, n. 16, 2017. Disponível em: <https://pluralpluriel.academia-deletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/96>. Acesso em: 10 ago. 2025.

FERNANDES, S. R. *A criação do sujeito, comunicação, artista e obra em processo*. 2006. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERREIRA, T. P. da R. J. *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX*. 2019. 353 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *Ética, Sexualidade, Política*. Organização e seleção de textos de Manuel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

HATHERLY, A. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera Ed., 2006.

HATHERLY, A. *A Idade da Escrita*. Lisboa: Edições Tema, 1998.

HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética*. Roma Editora, Lisboa, 2004.

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

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Ed., 2001.

KIFFER, A. Estou como que sobre cartas e extravios. *Remate de Males*, Campinas, v. 37, n. 2, p. 547-557, jul./dez. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/125695021/Estou_como_que_sobre_cartas_e_extravios. Acesso em: 20 set. 2025

MUHANA, A. F. *O gênero epistolar: diálogo per absentiam*. Discurso [S.l.], n. 31, p. 329-346, dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38043/40769>. Acesso em: 16 set. 2025.

As Tisanas como imagens de pensamento

Tisanas as *Thought-Images*

André Luiz do Amaral

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) | Três Lagoas | MS | BR

amaral.andre@ufms.br

<https://orcid.org/0009-0004-3882-0562>

Resumo: Procura-se um enquadramento teórico das *Tisanas* – *work in progress* da escritora portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) – que melhor corresponda aos seus elementos formais distintivos, uma vez que a crítica em geral tem apontado para seu caráter deslizando e indiscernível. Por meio da leitura cerrada dos fragmentos que as constituem e de um exercício comparativo entre os emblemas barrocos e a tradição do poema em prosa, considera-se sua designação como *imagens de pensamento* (*Denkbilder*), tipo textual específico praticado por autores ligados à Escola de Frankfurt, notadamente Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Dessa análise resulta a possibilidade de compreensão mais ampla das linhas de força da obra e de seus temas.

Palavras-Chave: Ana Hatherly; Tisanas; Emblema barroco; Poema em prosa; Imagens de pensamento.

Abstract: This study seeks a theoretical framework for *Tisanas*—a *work-in-progress* by Portuguese writer Ana Hatherly (1929-2015)—that best corresponds to its distinctive formal elements, given that critics generally point to its elusive and indeterminate nature. Through a close reading of the fragments that constitute the work and a comparative exercise between Baroque emblems and the prose poem tradition, the study considers designating them as *thought-images* (*Denkbilder*), a specific textual type practiced by authors linked to the Frankfurt School, notably Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. This analysis allows for a broader understanding of the work's underlying dynamics and its themes.

Keywords: Ana Hatherly; Tisanas; Baroque emblems; Prose poem; Thought-images.

“Walter Benjamin disse que uma das maneiras de anotar os pensamentos é semear-los na neve, ou então, na argila das páginas. Qual será mais mortífera? Tanto faz. Quando o pensamento deixa de estar a ser pensado logo se transforma na parábola do faminto, no desamparo da errância”

(Hatherly, 2024, p. 138)

1 Introdução – Uma reflexão sobre as formas

Se relevadas certas arbitrariedades incontornáveis, o percurso da obra literária de Ana Hatherly poderia ser traçado de acordo com o seguinte esquema: em primeiro lugar, há a fase pré-experimentalista, com *Um ritmo perdido* (1958), *As aparências* (1959) e *A Dama e o Cavaleiro* (1960); depois o romance experimental *O mestre* (1963), livro de transição escrito, segundo a mitologia pessoal da autora, numa espécie de dia triunfal pessoano; em terceiro lugar, a fase de engajamento experimentalista, iniciada por *Sigma* (1965) e encerrada pela antologia *Um calculador de improbabilidades* (2001), com muita coisa pelo meio, entre poesia, artes visuais e ensaios; e, em último lugar, a fase pós-experimentalista com *Rilkeana* (1998), *Itinerários* (2003), *O pavão negro* (2003), *Fibrilações* (2004), *A Neo-Penélope* (2007). O recorte é incompleto, principalmente para o leitor experto, que terá percebido sobreposições cronológicas e ausências, como o projeto contínuo das *Tisanas*, deixadas de fora justamente por sua dificuldade de enquadramento e pela deriva entre tendências.

As *Tisanas* perturbam qualquer tentativa de sistematização mais rigorosa na medida em que são um *work in progress* refugente, por isso mesmo, às classificações. Foram iniciadas em 1967, com as proto-tisanas publicadas em *Operação 2 - Estruturas Poéticas*; desenvolvidas com as 39 *tisanas*, em 1969; continuadas em 1973, com 63 *tisanas*; integradas, em 1980, à antologia *Poesia (1958-1978)*; expandidas, em 1988, com *A Cidade das Palavras* (222 *tisanas*), e em 1997, com 351 *tisanas*; e encerradas em 2006, com o livro 463 *tisanas*.¹ Recobre, portanto, quatro décadas de atividade literária e, apesar das transformações da obra ao longo do período, mantiveram-se estruturalmente coesas.

Apesar da aparente unidade, contudo, as *Tisanas* tendem a desorientar as análises, pelo que foram referidas de muitas maneiras pelos críticos: “micro-ficções ou poemas em prosa” (Fernandes, 2004, p. 69), “conjunto de fragmentos

¹ Há o registro da tisana 464 na plaquete *Micro-ladainha desdobrável/ Short Unfolding Litany*, publicada postumamente, em 2020, pelo Selo Demônio Negro: “A força do banal. Violeta era o nome de uma gata doméstica. Castanha. Entre avelã e chocolate. Olhos do mais puro azul celeste. Um dia fugiu. Perdeu-se. Mais tarde foi achada. Agora tem outro dono. Continua a fugir. Os transviados são ímpares. O ferrete do tempo tem a velocidade do defeito.” (Hatherly, 2020, p. 11)

poéticos em prosa” (Ferreira, 2010, p. 124), “rápidas composições poéticas numeradas” (Lambert, p. 16) e “poema filosófico empurrado por uma vontade crítica” (Gastão, 2024, p. 216). Essas definições, válidas para demarcar o caráter genérico do conjunto, se assemelham pela imprecisão, giram em falso sobre a superfície e embotam problemas teóricos centrais para a leitura dos textos: a qual(is) gênero(s) pertencem? Quais as suas características formais predominantes? Quais as influências aparentes ou deliberadamente omitidas?

Dada a variabilidade formal – a vacilação entre a prosa e a poesia, por exemplo –, a resposta recorrente à primeira questão tem sido sua qualificação algo aporética como “textos inclassificáveis” (Sena-Lino *apud* Daniel, 2011, p. 81), o que contrasta com a rotulagem sob múltiplos subgêneros dos fragmentos, comumente elencados entre a fábula, a anti-fábula, o *koan*, o poema em prosa, o aforismo e quaisquer designações textuais comportadas pelo critério quantitativo da forma breve. Já a resposta à última pergunta, é bem verdade, parece ter sido esclarecida, por um lado, pela demonstração da “lição oriental” na poesia de Ana Hatherly, levada em conta a aproximação da autora ao Budismo Zen, à caligrafia chinesa e a uma disposição mental que transporta certas marcas de estilo para o ocidente, entre elas o *koan* como forma privilegiada de escrita (Almeida, 2013; Teixeira, 2016). Por outro lado, há invocação, no interior das *Tisanas*, a autores modernos que igualmente fizeram uso do fragmento como cavalo de batalha, alguns, aliás, explicitamente nomeados como indício – desnecessário, diga-se – da consabida erudição da autora.

São citados nominalmente escritores cuja presença reforça o *paideuma*: 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 *intra* e *extratextuais* nutridos por Hatherly no campo das artes plásticas, da música, do cinema, da filosofia, e da literatura.

Além dessas, há as referências indiretas, mesmo oblíquas, que exigem ao leitor certo repertório, como na sentença que guarda familiaridade temática com 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” (Hatherly, 2024, p. 44); nas alusões a 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” (Hatherly, 2024, p. 64); e na tisana 71, que alegoricamente atrela os versos “Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo”, dum poema de Ricardo Reis (Pessoa, 2015, p. 67) ao conto “O jogador de xadrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, e 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 tacteante das peças que o constituíam” (Hatherly, 2024, p. 48)

Às vezes, como na tisana 83, a narrativa é arranjada em mosaico. O procedimento é de reapropriação compósita dos pássaros *pihis*, de Apollinaire,² de *O Albatroz*, de Baudelaire,³ dos *Leques*, de Mallarmé,⁴ e também da glosa a um poema de Alberto de Lacerda⁵ que Ana Hatherly inclui na antologia *Caminhos da moderna poesia portuguesa*:

² Esses pássaros quase mitológicos são recorrentes em Apollinaire. A primeira, no poema “Zone”, de *Alcools*, evoca uma origem chinesa: “De Chine sont venus les pihis longs et souples/ Qui n’ont qu’une seule aile et qui volent par couples” [“Da China vêm os pihis longos e versáteis/ Que têm só uma asa e voam em pares”] (Apollinaire, 1930, p. 10). No poema “Les fenêtres” [“As janelas”], dos *Caligrammes*, há o verso que parece ser motivador para todas as derivações do tema em Hatherly: “Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile” [Tradução própria: “Há um poema a fazer sobre o pássaro a quem falta uma asa”] (Apollinaire, 1952, p. 15).

³ Na tradução de Guilherme de Almeida: “Às vezes, por prazer, os homens de equipagem/ Pegam um albatroz, enorme ave marinha,/ Que segue, companheiro indolente de viagem,/ O navio que sobre os abismos caminha./ Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,/ Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,/ Deixa doridamente as grandes e alvas asas/ Como remos cair e arrastar-se a seu lado./ Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!/ Ave tão bela, como está cômica e feia!/ Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo,/ Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!// O Poeta é semelhante ao príncipe da altura/ Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;/ Exilado no chão, em meio à corja impura,/ As asas de gigante impedem-no de andar.” (Baudelaire *apud* Almeida, 2010, p. 27).

⁴ Há duas variações do tema do leque em Mallarmé, a primeira, de 1890, é o de “Eventail de Mme. Grivollet”; a segunda o “Autre Eventail de Madame Mallarmé”, de 1891 (Ver: Campos; Pignatari; Campos, 1991, p. 48; 78). Mantém-se, em ambas, o campo semântico que relaciona os lexemas leque e asa, como no fragmento das Tisanas, e também noutros poemas de Ana Hatherly, em metáfora de ave e de voo, como em *Itinerários*: “[...] estendendo as nossas já não-asas/ pelo território infinito da hipótese” (Hatherly, 2003, p. 11), e n’*O pavão negro*: “O pavão negro da escrita/ abre um leque de opções/ exhibe o luxo/ de seu traje-cárcere” (Hatherly, 2003b, p. 19); “O voo do pavão/ cruza o ar da página/ e logo pára/ pousando na copa do sentido// O seu largo leque/ só se abre/ quando alguém o vê/ quando alguém o quer// Só então desdobra/ o radioso encanto/ do seu frágil mistério” (Hatherly, 2003b, p. 21)

⁵ Trata-se do poema “A meio do caminho”: “Fico entre o céu e a terra,/ Choro só para dentro./ Sou como a árvore nua/ que ao alto os ramos indica:/ ergue as asas, mas não voa,/ tem raízes mas não desce” (Lacerda *apud* Hatherly, 1960, p. 49).

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 (Hatherly, 2024, p. 52).⁶

Pode-se inferir que a alegoria, recurso sobressalente, remete aqui, pela proposição de um enigma, à ideia da perda, como no verso de Apollinaire, à imagem do próprio poeta, como no poema baudelairiano, e à atividade da escrita como um leque semovente, como em Mallarmé. Nesse sentido, as *Tisanas* são autorreflexivas, metalinguísticas e metaficcionais. Desse modo, se inserem, como toda a obra de Ana Hatherly, numa tradição moderna de experimentação, ao fazer da literatura, mais do que uma fonte de sentidos, um lugar reflexionante sobre o mundo, o próprio fazer literário e, ainda, como instrumento de desestabilização da leitura. É, afinal, como invenção que surgem, na esteira das práticas e investigações vinculadas à *Poesia Experimental Portuguesa*, na década de 1960, em que pese a afirmação – um logro proposital, talvez – de que, “nas *Tisanas*, há apenas vestígios dessas incursões” (Hatherly, 2024, p. 10). De todo modo, resultam do empenho na busca de novas configurações estruturais da narrativa:

Porém, o cerne da questão estrutural das *Tisanas* está na minha pesquisa das estruturas da narrativa. [...] *A minha pesquisa das estruturas da narrativa é um dos aspectos da minha pesquisa da realidade. Através das estruturas da narrativa investigo a estrutura da linguagem e as suas correspondentes estruturas lógica e psicológica. [...] 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 ver-se aí a influência do Experimentalismo]... No que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen: Todas as Tisanas obedecem a um princípio semelhante ao do Koan budista, são sempre, directa ou indirectamente, um acontecimento, um evento, mesmo que seja apenas linguístico. Todas as tisanas sempre dizem respeito a algo que acontece, ao seu significado ou à questionação do*

⁶ Noutros poemas de Ana Hatherly, repete-se a metáfora da ave em voo, como em *Itinerários*: “[...] estendendo as nossas já não- asas/ pelo território infinito da hipótese” (Hatherly, 2003, p. 11); n’O *pavão negro*: “O pavão negro da escrita/ abre um leque de opções/ exhibe o luxo/ de seu traje-cárcere” (Hatherly, 2003b, p. 19) e “O voo do pavão/ cruza o ar da página/ e logo pára/ pousando na copa do sentido// O seu largo leque/ só se abre/ quando alguém o vê/ quando alguém o quer// Só então desdobra/ o radioso encanto/ do seu frágil mistério” (Hatherly, 2003b, p. 21); e, finalmente, n’A *Neo-Penélope*: “É preciso fazer um esforço/ Considerar possível/ Estar sempre de perfil/ Ser mono-asa/ Barbatana sem dorso/ Branco sem luz/ Ave sem cisne” (Hatherly, 2007, p. 27)

significado de um acontecer que se depara ao narrador e que se oferece ao leitor como desafio. Em todas as *Tisanas* encontra-se algo dessa “indeterminação deslizante” do pensamento Zen, associada a uma técnica de destruição da certeza, mas também consequência de uma meditação sobre a natureza da linguagem baseada em pressupostos da linguística moderna... As *Tisanas* também são uma reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte, uma reflexão sobre a cultura como projeção da invenção do real, uma reflexão sobre o jogo como veículo de conhecimento na sua função libertadora de energia, criadora de liberdade e de reflexão sobre as formas. (Hatherly, 2024, p. 11-12 [itálicos no original]).

Não obstante a insistência nos *koans* como modelos de partida, ressoada pelos comentaristas (Martelo, 2014; Gastão, 2017), convocam-se variegadas fontes da tradição em cada um dos fragmentos, desde o primeiro romantismo alemão, numa articulação entre poesia e pensamento que reconstitui a ideia de poesia transcendental de Novalis, “mesclada de filosofia e poesia” (Novalis, 2001, p. 124), e uma noção específica, tributária desse mesmo movimento, do fragmento como meio de reflexão.⁷ Também é evidente a inflexão do conjunto para o poema em prosa moderno, desdobramento do fragmento romântico tal como se apresenta no *Spleen* de Baudelaire, nas *Iluminations* de Rimbaud e nas *Divagations* de Mallarmé, notadamente pela unidade, brevidade e espontaneidade das *Tisanas*. Acrescente-se, além disso, a concisão, os cortes abruptos, a liberdade imaginativa, a recusa representativa, a retenção narrativa e a suspensão hermenêutica⁸ que as caracterizam. Assim, as *Tisanas* podem ser definidas – ainda que provisoriamente – como *poemas em prosa*.

⁷ Segundo Márcio Scheel, no primeiro romantismo alemão: “O fragmento literário é a forma por excelência de um ideal de pensamento que está ligado ao conceito de reflexão, que deve ser entendida como a concentração do espírito sobre si mesmo, buscando um modelo de representação de idéias, conceitos, sentimentos e impressões que evitam se precipitar em juízos críticos determinados a priori. A reflexão, para Novalis e Schlegel, é um processo de descoberta não apenas do eu e suas múltiplas sensações, mas também uma forma incondicionada de avaliar, criticar e analisar o objeto literário. Sob esta perspectiva, disjunção e ruptura são as marcas essenciais do fragmento literário e da fragmentação do discurso crítico-teórico do primeiro romantismo alemão, assim como da própria maneira como percebem a poesia, isto é, como um processo ativo do pensamento que deve fazer dela objeto de construto do gesto reflexionante” (Scheel, 2009, p. 72).

⁸ No primeiro capítulo de *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*, Fernando Paixão elenca, a partir dos estudos prévios de Suzanne Bernard, Tzvetan Todorov, Dominique Combe e Clive Scott, esses elementos como distintivos do poema em prosa moderno: “[...] a mesura de integrar elementos opostos em meio ao curso das imagens poéticas – sem modelo formal prévio – bem pode ser entendida como a essência primeira do poema em prosa. Junte-se a essa característica a brevidade, a unidade e a gratuidade, destacadas por Suzanne Bernard; a dualidade apresentativa/representativa, mencionada por Todorov. A narratividade tensa, apresentada por Dominique Combe. Assim são delineados todos os contornos dessa poética.” (Paixão, 2014, p. 25-35).

2 Os emblemas barrocos como modelo

Anacrusa 68 sonhos (1982), pequeno livro de experiências oníricas registradas à semelhança dos diários, confirma que a escolha formal recorrente possa estar ligada ao interesse de Ana Hatherly pela função reflexiva do poeta como observador do mundo – de uma imaginação do mundo – e pelo potencial metalinguístico e meta-crítico da linguagem poética. Assim, o poema em prosa é um modo de composição que atesta, num registro diferente do estritamente pictórico, as articulações entre visualidade e escrita tão marcantes na obra.

Nesses textos, como nas *Tisanas*, pela apreensão do *instante* a escrita se transmuta em *acontecimento*. Neles, a fragmentação funciona como elemento que a um só tempo captura o real e o transmuta em expressão efabulatória. Logo, como afirma Elfriede Engelmeier, nas *Tisanas* se instaura “uma atenção incondicional ‘ao objecto’, uma espécie de ampliação óptica que reescreve só por si a realidade” (Engelmeier, 2004, p. 66). Cada fragmento se desenvolve num quadro independente em que a narrativa é pura dêixis. Essa estética da descrição absoluta da vida comum se confunde e completa pelo artifício alegórico, pelo qual o sentido está sempre simultaneamente aquém ou além do enunciado. A tensão narrativa permanece sempre em suspenso, indecível, e nenhuma cena encontra desfecho senão como possibilidade imaginativa ou no próprio gesto da escrita, definido por Hatherly justamente 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” (Hatherly, 2024, p. 118).⁹

Embora supostamente sonhadas, as experiências de *Anacrusa* repetem as *Tisanas* temática e formalmente. Em ambas, mantém-se o apelo ao enigma: capta-se uma cena ou sensação, seus detalhes são descritos em minúcia, desdobram-se as imagens, encerra-se o fragmento com um tipo de frase final em corolário que, contudo, não contribui à interpretação. Veja-se o fragmento datado de 12/09/1970:

⁹ Nesse sentido, essa concepção de fragmento é coincidente com a de Adorno e Benjamin, como tentarei demonstrar adiante, e pode ser interpretada à luz deste trecho da Teoria Estética: “Se a *apparition* é o que se ilumina, o palpável, então a imagem é a tentativa paradoxal de conjurar o que há de mais efêmero. Nas obras de arte, transcende-se algo de momentâneo; a objectivação faz da obra artística um instante. Há que pensar na expressão de Benjamin da «dialéctica em suspensão», projectada no contexto da sua concepção da imagem dialéctica. Se as obras de arte, enquanto imagens, são a duração do transitório, concentram-se então na aparição como em algo de momentâneo. Fazer a experiência da arte significa perceber tanto o seu processo imanente como a sua suspensão no instante [...]” (Adorno, 2013, p. 134).

Estou em casa de Fernando Pessoa com A. Digo: Fernando Pessoa já morreu. A. diz: não, vais ver. Fernando Pessoa aparece: magro, com óculos, vestindo um fato cinzento. A. apresenta-me: não sei se conhece... Conheço sim, diz Fernando Pessoa, já ouvi falar muito. Fita-me com uma intensidade quase insuportável. Fala comigo um pouco e depois diz: Sim, disseram-me que você era muito intelectual – e rindo – imagine o que isso pode significar para mim... Ajoelho-me junto dele e beijo-lhe as mãos. Então ele projecta-se sobre mim como se fosse uma sombra ou uma nuvem. (Hatherly, 1983b, p. 28)

Minha hipótese, portanto, é de que esse esquema básico se deve à influência de um tipo específico de poema em prosa, praticado por determinados escritores do século XX. Observe-se, a seguir, a parecença do fragmento acima com este, intitulado “*Sala de jantar*”, de Walter Benjamin:

Vi-me, num sonho, no gabinete de trabalho de Goethe. Não havia qualquer semelhança com o de Weimar. Reparei que era muito pequeno e tinha uma única janela. O lado mais estreito da mesa encostado à parede em frente. O poeta, em idade muito avançada, estava sentado a escrever. Eu deixei-me ficar ao lado, até que ele interrompeu o trabalho e me ofereceu uma pequena jarra, um vaso antigo. Eu a fiz girar entre as mãos. O calor da sala era insuportável. Goethe levantou-se e foi comigo para a sala ao lado, onde estava posta uma mesa comprida para todos os meus parentes. Mas parecia destinada a muitas mais pessoas do que estes. Devia estar posta também para os antepassados. Sentei-me ao lado de Goethe na cabeceira direita da mesa. Quando a refeição terminou, ele levantou-se com dificuldade, e eu, com um gesto, pedi permissão para ampará-lo. Ao tocar-lhe no cotovelo comecei a chorar de emoção. (Benjamin, 2013, p. 11)

Em ambos, o encontro pessoal com um escritor tutelar, com o qual se ombream, é descrito a partir da ambientação condicionada aos detalhes – o vaso e a mesa em Benjamin, o fato em Hatherly. A origem onírica da experiência permite a deslocação cronotópica que, por sua vez, produz naquele que a vivencia o estranhamento dessa relação, resultando num efeito emotivo. O toque fortuito no cotovelo de Goethe, em Benjamin, e a projeção de Pessoa como uma sombra, em Hatherly, atuam como disparos emotivos sobre os sujeitos, descentrados de si mesmos e impulsioneados para uma posição de inferioridade diante dos respectivos arcontes. Mas é na formatação que são mais semelhantes os relatos, isto é, nos seus tropos tomados de empréstimo ao emblematismo barroco.

De acordo com Gerhard Richter, “o emblema barroco consistia de uma estrutura tripartite: moto ou *inscriptio* (o título), ícone ou *pictura* (a imagem do objeto descrito), e epigrama ou *subscriptio* (o comentário interpretativo)” (Richter, 2017, p. 22). Teríamos, no relato benjaminiano, por analogia, a *inscriptio* no título “Sala de

jantar”, complementada pela frase de abertura do fragmento; a *pictura* no *intermezzo* descritivo do gabinete de trabalho ao fim do jantar; e a *subscriptio* na sentença final, a servir de suporte ao enigma. No caso do fragmento de Ana Hatherly, a *inscriptio* se localiza exclusivamente na frase inicial, uma vez que o título é ausente; a *pictura* se verifica na cena irônica entre Pessoa e a autora; e a *subscriptio* na cena final, com genuflexão seguida pela projeção do mestre sobre a discípula. Mesmo a função epigramática, essencial ao estilo, é preservada pelo contexto póstumo e fúnebre dos dois fragmentos e pela produção de presenças fantasmáticas que soam, a um só tempo, honoríficas e satíricas.

Um dos mais modelares emblemas conhecidos, a gravura *Homo bulla*, de Hendrik Goltzius,¹⁰ ajuda-nos a perceber o que até aqui se tentou elucidar. Nela, ideia da “Vanitas” barroca, desarticulada de qualquer arcabouço retórico, torna-se ideia imediatamente apreendida, pela visualidade da *pictura* e a imagética da *subscriptio*, enquanto a chave interpretativa é oferecida, nesse caso, pela *inscriptio*.

Na imagem, um *putto*, espécie de cupido, está sentado sobre um crânio enquanto sopra, com um canudo, bolhas de sabão a partir de uma concha que segura com uma das mãos. Há um vaso de flores à direita, e outro, do qual emana fumaça, há direita do anjinho. Sob o desenho, a inscrição “QVIS EVADET?” [Quem escapa?]. A *subscriptio* é um poema em dois blocos que dialoga com a imagem.¹¹ Texto

¹⁰ Essa gravura teria inspirado Baudelaire no poema “L’amour et le crâne”, de *Fleurs du mal*: “Sobre o crânio da raça humana/ O amor faz seu ninho,/ E nessa atitude profana,/ Com riso escarninho// Bolhas redondas lhe apetece/ Deixar ir subindo,/ Como se os sóis reunir quisesse/ No vazio infindo. // [...]” (Baudelaire, 2015, p. 367). Segundo Pascal Maillard, em Baudelaire “o referente plástico não é mais que um ponto de partida que chancela a uma variação alegórica cuja operação tropológica é preciso demonstrar” (Maillard, 1995, p. 33).

¹¹ No bloco da esquerda, lê-se: “Momento brevis hæc, certa obnoxia morti/ Vita, quali fumus, bullula, flosq; perit./ Cur ergo teneris (pròh stulti) fidimus anis!/ Cur non sponte mori discimus ante diem!”; e no da direita: // Excussa blanda carnis, dum vita fugatis/ Campede post mortem liberiori gradu./ Spiritus astra petet, iam foedam vbi fecerat/ Curaq; agnoscet caeca turbæ fumum.” [Tradução do bloco à esquerda: “este breve instante, certamente sujeito à morte/ A vida, qual fumo, bolha e flor, perece,/ Por que, então, nós (oh, estúpidos!) confiamos em tenros anos?/ Por que não aprendemos a morrer de bom grado antes do nosso dia?”; Tradução do bloco à direita: “Depois que a doce carne for sacudida, enquanto a vida se esfuma/ Campeará após a morte em mais livre passo/ O espírito buscará as estrelas, depois de se ter tornado vil/ E a cega turbacão reconhecerá que era fumo da multidão.” Há outra versão do tema datada de 1594, também de Goltzius, na qual o *putto* está sentado no chão e apoia um dos braços sobre o crânio; há um único vaso, ao fundo, e a *subscriptio* é um poema atribuído a F. Estius: “Flos nouus, et verna fragrans argenteus aura/Marcescit subitò, perit, ali, perit illa venustas./ Sic et vita hominum iam, nunc nascentibus, eheu,/Instar abit bullæ vaniq. elapsa vaporis.” [A flor nova, e prateada, fragrante com a brisa da primavera,/ Murcha de repente, perece, aquela beleza passa, perece./ Assim também a vida dos homens, mesmo nos recém-nascidos, ai,/ Desaparece como uma bolha e como o fumo que se esvai.]

e imagem interagem na construção de sentidos, mas não incidem, necessariamente, num significado monolítico, isto é, cada um dos elementos pode atrair – e traír – a leitura, distendida em direções distintas. Logo, os emblemas são “metonímias da escrita que procuram mas falham em se tornar metáforas da Palavra” (Cavell, p. 181)¹² e, portanto, sua figuração é essencialmente alegórica.

Figura 1 – Homo bulla, de Hendrik Goltzius (1590)¹³



Fonte: Domínio público.

¹² No original, “metonymies of writing which seek but fail to become metaphors of the Word”. [tradução própria].

¹³ Gravura em domínio público, pertencente ao catálogo do Rijksmuseum. Disponível em <https://id.rijksmuseum.nl/200418502>. Acesso em 09.10.2025.

Nesse tipo de poema lúdico a alegoria ocupa função preponderante, marcada pela organização das partes: “moldura dentro da moldura, discurso (laudatório) dentro de discurso (poético), linguagem (verbal) dentro de linguagem (icônica)” (Gomes, 1993, p. 245). A alegoria é índice de complexidade interpretativa, pois a dobra barroca ocasiona para a decifração da imagem como que a necessidade de uma leitura profunda, a desvelar palimpsestos. Como afirma Ana Hatherly “quem diz alegoria diz duplicação de significado, leitura em correspondência: *texto sob o texto*. Assim, toda a alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento do significado, e portanto uma forma de enriquecimento da leitura.” (Hatherly, 1983a, p. 71).

3 Da alegoria barroca às imagens de pensamento

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin refere, justamente, a “intenção alegórica” desses textos e, a partir deles, desenvolve a tese de que a alegoria, ao contrário do preconceito classicista, “não é retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (Benjamin, 2013b, p. 173). Uma expressão não mais simbólica, senão arruinada, em que se despedem os sentidos exatos, comparações fáceis e analogias diretas. No barroco em geral, ele afirma, há uma espécie de predileção pela concretude, um retorno à Antiguidade egípcia, grega e romana que resulta na reconstrução hieroglífica dos motivos, de modo que “do ponto de vista externo e estilístico [...] a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico” (Benjamin, 2013b, p. 187). E explica-se, afunilando o argumento na direção de uma prática peculiar, o emblema: “O autor de emblemas não dá a essência ‘por detrás da imagem’. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado” (Benjamin, 2013b, p. 197). Não por acaso, ele enxerga uma inextrincável relação entre barroco e romantismo, entre alegórico e fragmentário, notadamente em Novalis, escritor em que a alegoria foi aproximada à música e que buscou na poesia sobretudo um efeito indireto.

Prestes a concluir o célebre capítulo de sua tese intitulado “Alegoria e drama trágico”, Benjamin assevera: “Em suma: a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria” (Benjamin, 2013b, p. 200). Por ele amparada, Ana Hatherly afirma, em tom similar:

E 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 reflete a multiplicidade do significado do mundo. A multiplicidade e a mobilidade das imagens e seu significado são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria. (Hatherly, 1983a, p. 70)

Tal compreensão partilhada resulta num tipo específico de readequação das tradições que ambos investigam teoricamente e sobre as quais operam poeticamente. A esse modo de expressão alegórico, imagético e descentrado, Benjamin denominou *imagem de pensamento* (*Denkbild*).¹⁵ Decorrente dos movimentos estéticos descritos, do barroco ao romantismo, a *imagem de pensamento* apoia-se na dupla atenção à contemplação e à reflexão. Na definição de Gerhard Richter, entre conceito e mímese, as *imagens de pensamento* são constelações condensadas em fragmentos e terceiridade (*ein Drittes*) causada por aproximações sucessivas entre o visto e o apreendido:

Denkbilder não são tratados programáticos, nem manifestações objetivas de um espírito histórico; nem ficções fantasiosas, nem meras reflexões acerca da realidade. Ao invés, as miniaturas do *Denkbild* podem ser entendidas como engajamentos conceituais com o estético e como engajamentos estéticos com o conceitual, pairando entre crítica filosófica e a produção estética. O *Denkbild* codifica uma forma poética da escrita condensada, epigramática em instantâneos textuais, iluminando-se como meditações pungentes que, via de regra, focalizam um detalhe ou tópico marginal, normalmente sem um enredo ou uma agenda narrativa obrigatória, no entanto carregados de intuições teóricas. (Richter, 2017, p. 12)

De raízes dificilmente rastreáveis, remonta a formas de expressão diversas, conforme se procurou demonstrar aqui, ainda que se possa aceitar as limitações temporais do gênero, a depender da caracterizações mais ou menos restritivas.¹⁶

¹⁵ O termo se confunde às vezes, em Benjamin, com outros, aproximados mas não idênticos, como os de imagem dialética (*dialektische Bild*) e imagem onírica (*Traumbild*), indicativos mais do conceito e procedimento crítico do que da forma de texto específica resultante desse processo

¹⁶ Fábio Akcelrud Durão, por exemplo, entende o *Denkbild* no sentido estrito de um gênero específico praticado por um pequeno grupo de escritores ligados à Escola de Frankfurt e condicionado pela situação social da época: “Em seu sentido estrito, *Denkbild*, ou imagem de pensamento, designa um gênero de escrita bastante restrito. Trata-se de uma prática composicional adotada por representantes da chamada Escola de Frankfurt e por alguns de seus interlocutores: além de Max Horkheimer, Walter

Num sentido alargado, pode-se dizer que a história de seu desenvolvimento esteja vinculada ao procedimento écfrástico de descrição do objeto artístico que se observa na *Descrição do Torso de Hérculos no Belvedere de Roma*,¹⁷ de Johann Joachim Winckelmann (1764)¹⁸ ou, numa perspectiva exclusivamente preocupada com o caráter formal, pode-se identificar a configuração em fragmento como traço determinante desse tipo específico de texto, como o faz Richter:

O *Denkbild* [...] é um texto em prosa breve, aforística, tipicamente variando entre algumas poucas sentenças e um par de páginas que tanto ilumina quanto explode as distinções convencionais entre literatura, filosofia, intervenção jornalística e crítica cultural. Como apropriações criativas da tradição do emblema barroco e as versões subsequentes do gênero no século XVIII, em Herder e outros, os *Denkbilder* modernistas, que eram um meio predileto, não apenas para autores da Escola de Frankfurt, mas também para autores contemporâneos como Karl Kraus, Robert Musil e Bertold Brecht, tendem a centrar-se na especificidade de um objeto do dia a dia, ou em um fenômeno aparentemente negligenciável: um sonho, um posto de gasolina, um comercial, um filme, uma sombra, um lobby de um hotel, um evento esportivo, estados afetivos como o tédio, até mesmo o telefone - de forma a situar tais objetos e fenômenos em uma constelação nova e inesperada que possibilite que sejam lidos e avaliados como signos de uma semiótica cultural mais ampla. O *Denkbild* pode ser compreendido, para tomar uma frase emprestada de Adorno como uma inovadora “forma filosófica [...] a

Benjamin e T. W. Adorno, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Bertold Brecht. Seu caráter circunscrito não reside somente na especificidade de seus autores, filósofos/críticos artistas ou artistas teoricamente engajados, mas também em seu curto período de existência, do final dos anos 1920 até possivelmente meados dos anos 1950.” (Durão, 2017, p. 21). Ainda assim, numa argumentação bastante interessante, admite sua possibilidade potencial: “Longe de ser um gênero desgastado, condenado pelos rumos do mundo, o *Denkbild* possui uma notável vitalidade latente, esperando para ser redescoberta” (Durão, p. 33).

¹⁷ Walter Benjamin observa nesse texto de Winckelmann a implicação da ligação crítica entre Barroco e Romantismo: “no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido nada clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior” (Benjamin, 2013b, p. 188)

¹⁸ É o caso de Hanneke Grootenboer que, aliás, entende o termo a partir de outros pressupostos, não da literatura, mas das artes visuais. Para ele “We could say that thought- image— *Denkbild* or *denkbeeld*— is a word that does not know its proper place, that it is a concept that is essentially transgressive regarding boundaries between different media and is constantly trespassing different discourses. It has experienced an evolution via translation, from Dutch to German to Dutch again, and it is telling, I feel, that it has to a certain extent remained untranslatable in English, or in French for that matter, where it is usually translated as *image de pensée*. In all these languages, therefore, the term remains a kind of *Fremdwort*, an amalgamation of foreign and familiar elements.” (Grootenboer, 2020, p. 70).

Partícipe da poesia e da crítica de poesia coordenadas num único gesto expressivo, o *Denkbild* incorpora a alegoria proveniente do emblematismo e o enovelamento – teórico, sobretudo – imaginado por Novalis e Schlegel. É mescla ou tessitura ambivalente entre a atividade de pensamento e a expressão literária, na tentativa de captar a imagem de mundo. Acrescente-se, com Heidegger, que esse amálgama traz consigo, do ponto de vista fenomenológico, a experiência do sujeito que produz para si uma imagem de mundo (*Weltbild*) impelido por uma imagem anterior que se faz do mundo (*Bild von der Welt*) mas não por ela condicionado. A virada da experiência medieval para a modernidade, ainda de acordo com Heidegger (2003), é que agora tudo se converta em imagem e o próprio sujeito se torne representação.

O fragmento, nesse sentido, como *imagem de pensamento*, adequa-se à sensibilidade do seu tempo como forma essencialmente moderna de representação em que, no interior da linguagem, o “ente” é totalmente implicado. O mundo, porém, não pode mais ser representado na totalidade unificadora pretendida pelo ideal romântico., posto que só é reconhecido na fratura e dilaceramento. Por isso, o *Denkbild*, modernamente, busca o adensamento das possibilidades de representação, mas faz isso desdobrando, desmontando, sobrepondo experiências, objetos e imagens.

O texto, como acontecimento e aparição luminosa, tenta apreender o mundo observado, mas se volta inadvertidamente para dentro do sujeito observador. Estabelece-se, assim, uma relação ambígua de espelhamento e estranhamento entre sujeito e mundo. Epítome do gênero, o conhecido fragmento “A meia”, de Benjamin, demonstra na prática essas nuances que o estilo comporta:

O primeiro armário que eu conseguia abrir quando queria era a cômoda. Bastava um pequeno esticão do puxador, e ela abria-se e vinha ao meu encontro. Debaxo das camisas, das calças, dos coletes aí guardados encontrava-se aquilo que fazia da cômoda uma aventura. Tinha de abrir caminho até o seu canto mais escondido para encontrar o montinho das minhas meias, enroladas e viradas à maneira tradicional. Cada par parecia uma pequena bolsa. Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lâ macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a sua revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lâ “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a

forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”. (Benjamin, 2013, p. 101)

Num ensaio sobre *Rua de mão única*, Adorno argumenta que as *imagens de pensamento* benjaminianas não são mera imagem mental ou observação diletante. Mais do que isso, são uma “forma filosófica” que conecta “o espírito, a imagem e a linguagem”. O sonho opera, nesses textos, como meio de expressão livre, “como fonte de conhecimento frente à superfície encrustada do pensamento”. Os fragmentos benjaminianos, segundo Adorno, constituem-se de experiências “melancolicamente alegóricas” (Adorno, 2003, p. 661-666), na medida em que põe a descoberto as quinquilharias – da racionalidade e do mobiliário – da sociedade moderna. Tensionadas dialeticamente, as imagens externas neles se convertem em imagem caleidoscópica do mundo, figuração de um destino e da expectativa de um kairós que modifique o Agora (*Jetztzeit*). Se é assim, no fragmento acima, a meia, metonímia para a atividade de pensamento, se desenrola alegoricamente, pendendo para a sensação da perda e da impossibilidade de conquista do todo. À procura do entendimento completo do mundo, o sujeito só pode tocá-lo de esguelha, observá-lo parcialmente, percebê-lo como simulacro que emula a realidade inapreensível, imaginar a bolsa a partir da meia; experimentá-la em potência, mas invariavelmente perdê-la.

Também a partir de Benjamin, Sigrid Weigl define a *Denkbild* como um modo de escrita que reencena, mimeticamente, o sentido das imagens do mundo, uma forma dialética de pensar o mundo por imagens consteladas pela escrita. Essa *Schrift-gewordene Konstellationen* seria, noutros termos, o modo pelo qual textos, figurações e pensamento reordenam a história, a realidade e a experiência (Weigl, 2005, p. 49). Uma experiência, diga-se, profundamente melancólica, a partir de uma vida danificada – para usar uma palavra adorniana. Aliás, é por imagens de pensamento, em *Minima Moralia*, que Adorno expõe essa vida, vilipendiada, reificada, anulada, a que o sujeito moderno está fadado, na condição de estrangeirado de si mesmo. Num desses fragmentos, intitulado “Sobre as montanhas”, ele relê o conto infantil da Branca de Neve de uma perspectiva não convencional. No *incipit*, afirma “De um modo mais perfeito do que qualquer outro conto, *Branca de Neve* exprime a melancolia” (Adorno, 1993, p. 106). Descreve, então, uma cena, *pictura* de tristeza absoluta, o envenenamento da personagem, sintoma da maldade que não pode ser cancelado pelo final feliz da história. A *subscriptio* reingressa no tema da *Vanitas* barroca, mas uma vaidade que aponta para a desesperança e também

para um princípio-esperança, no sentido de Ernst Bloch. A construção alusiva do texto faz com que se volte sobre si próprio; com que fale, afinal, da *imagem de pensamento* como momento de contemplação ambígua, melancólica e fragmentária de um mundo em ruínas – um par de meias enrolado que se desfaz, assim como na famosa metáfora marxiana tudo o que é sólido se desmancha no ar –, mas ainda espera por uma iluminação contraditoriamente inesperada.

Assim, quando esperamos salvação, uma voz nos diz que a esperança é vã e, no entanto, é ela apenas, a impotente esperança, que nos permite cobrar alento. Nenhuma contemplação é capaz de outra coisa senão redesenhar pacientemente em figuras e esboços sempre novos a ambigüidade pela melancolia. A verdade é inseparável desta quimera: que das figuras da aparência surja, no entanto, um dia, sem aparência, a salvação. (Adorno, 1993, p. 106)

Nas *Tisanas*, *imagens de pensamento* a seu modo, a impermanência, a melancolia e a catástrofe atuam igualmente como mote. Aquela que observa o mundo se sente em desacordo com ele, estrangeira por excelência, como na tisana 300: “O imigrante é raiz de si mesmo. Suporta a agressão por desejo de vencer. É pão de dor, água de aflição. É um estranho sem acesso: olha os jardins de fora das grades.” (Hatherly, 2024, p. 117). E, na tisana 398, retrai-se diante do outro, hesita ao arbítrio, dispense esforços contra o medo, isola-se e reconhece o incomunicação absoluta: “Penso: os animais selvagens são mais felizes porque não têm receio de escolher: fazem o que fazem e pronto. Mas serão felizes? Não vivem eles, como nós, cheios de medo dos predadores? Tudo o que vive está a caminho do desaparecimento” (Hatherly, 2024, p. 147). Mas em Ana Hatherly, a escrita é possibilidade de superação, reencontro, resposta às indagações barrocas – *quo vadis?*, *quis evadet?* – e, ao mesmo tempo, reconhecimento do absoluto desabrigo transcendental: “Vou. Por vezes cegamente estendendo a mão para a folha em branco. É meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela” (Hatherly, 2024, p. 132). Esboçam-se, assim, os contornos gerais de uma filiação temática e formal – a este ponto evidente – entre o projeto das *Tisanas* e seus precursores, especialmente entre os poemas em prosa de Ana Hatherly e as *imagens de pensamento*.

4 Considerações finais – As tisanas como chave de leitura

As *Tisanas* nascem, como todo o resto em Ana Hatherly, da preocupação com a imagem e a visualidade do texto. Como percebe Rosa Maria Martelo, a visualidade do texto poético e prevalência de elementos pictóricos não anulam a dimensão verbal e o imaginário decorrente de procedimentos retóricos, logo, a imagem da poesia seria, por assim dizer, duplamente verificável: nos seus elementos verbais, de sentido, e na sua materialidade, em elementos visuais, sígnicos, icônicos, indiciais (Martelo, 2012, p. 17). Considere-se, então, que Ana Hatherly explora a potência das imagens¹⁹ nesses dois eixos. Se nos seus primeiros livros a metáfora e a metonímia carregam os poemas de imagens simbólicas, a posterior participação no movimento da *PO-EX*. e a simultânea investigação do imaginário barroco conferem à sua poesia um cariz fortemente visual, sem acarretar na denegação do verbal, de tal maneira que as fronteiras entre escrita e pintura, caligrafia e desenho, literatura e artes plásticas se tornam indissociáveis. Daí a dificuldade de designação classificatória dos seus artefatos, mas também a beleza que neles se pode encontrar.²⁰

Espécie de síntese entre o barroco e a modernidade, as *imagens de pensamento* se revelam, nas *Tisanas*, instrumento de criação poética e reflexão crítica em que a linguagem se desdobra sobre si própria e sobre mundo, a envolver o sujeito melancólico no meio constelar de expressão de que se utiliza para lutar contra a

¹⁹ Não utilizo aqui a noção corrente e esvaziada de potência, senão a que se apresenta em Aristóteles – *dynamis adynamia* -, que comporta, em si, a ambivalência da “potência do não” (Cf. Agamben, 2015, p. 249). Nesse sentido, o que chamo de potência das imagens, aqui, implica sua afirmação e denegação, sua atuação, como na alegoria barroca, pelo acúmulo, acréscimo infinito e ruína.

²⁰ Sobre esse aspecto, convém subscrever os apontamentos de Nuno Crespo: “Tem-se vindo a insistir neste texto na dificuldade em designar – dizer o que são – as coisas que Ana Hatherly fez: criptogramas, poemas-visuais, objectos-escritos, objectos-visuais, textos-objectos, textos-visuais, etc. Esta dificuldade não é um problema da obra de Ana Hatherly, mas uma dificuldade da linguagem corrente e do pensamento em compreender essa união indestrinçável entre palavras e imagens. Aquelas designações são uma tentativa, que percebemos ser incompleta, de dar conta do modo como convivem, sem qualquer tipo de hierarquia, os poemas, as pinturas, as palavras, as imagens. Trata-se de uma dialéctica porque, à maneira de Wittgenstein, o poder da linguagem reside no seu ser uma imagem e é enquanto imagem que a linguagem pode chegar ao mundo. Por isso, para Ana Hatherly as palavras são as coisas materiais do mundo que ela colhe e usa como matéria de trabalho: palavras enquanto material que a poeta tem na sua frente, como quaisquer outros haveres e matérias do mundo, palavras que são como coisas existentes no mundo prontas a serem colhidas e depois usadas, trabalhadas e transformadas em poema, em imagem, em gesto.” (Crespo, 2017, p. 63-64)

catástrofe e a desesperança. Ou, nas palavras de Ana Hatherly, “*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.*” (Hatherly, 2024, p. 12) [itálicos no original].

Reverberação estrutural dos emblemas e dos *Denkbilder*, as *Tisanas* podem ser vistas como *subscriptio* ou *post-scriptum* que sublinha a obra em geral. São a chave de leitura capaz de abrir, mas não de fechar os acessos ao texto. Se não se alinham de todo aos modelos, conservam, no desvio, sua autenticidade.²¹

Referências

- ADORNO, T. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura – Obra Completa*, 11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.
- AGAMBEN, G. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMEIDA, C. N. de. *Ana Hatherly e a lição oriental*. *Revista Desassossego*, n. 10, p. 4-19, Dezembro/2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v5i10p4-18>.
- ALMEIDA, G. de. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- APOLLINAIRE, G. *Alcools*. 5. ed. Paris: Nouvelle Revue Française, 1930.

²¹ A referência direta é ao fragmento “Sinal secreto.”, das *Imagens de pensamento* de Benjamin: “Há um dito de Schuler que passou de boca em boca. Dizia ele que todo conhecimento deve conter um grãozinho de contrassenso, como os padrões das tapeçarias antigas ou os frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento, mas o salto adentro de cada conhecimento. É ele o sinal insignificante da autenticidade, que o distingue de toda mercadoria da série fabricada a partir de um molde.” (Benjamin, 2013c, p. 119). Considere-se que algumas características das *Tisanas* não abordadas aqui, como a derrisão e uso da fórmula fabular “era uma vez”, muito presentes nos primeiros fragmentos do conjunto, são quase inexistentes nas imagens de pensamento praticadas por Adorno, Benjamin, Kracauer e Ernst Bloch. Isso não desmente sua vinculação estética, apenas comprova que Ana Hatherly, possuidora de uma obra forte, interfere no padrão ao conferir aos seus próprios textos um estilo particular.

- APOLLINAIRE, G. *Calligrammes: Dessins de La Fresnaye*. Lausanne: Mermod, 1952.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única/ Infância berlinense*: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAVELL, R. Representing Writing: The Emblem as (Hiero)glyph. In: SCHOLZ, Bernard F.; BATH, Michael; WESTON, David (ed.). *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference*. Leiden, New York, Kobenhavn, Köln: Brill, 1990. p. 167-185.
- CRESPO, N. Language! it's a virus: palavras e imagens em Ana Hatherly. In: FRIAS, J. M.; EIRAS, P.; MARTELO, R. M. (org.). *Ofício múltiplo, poetas em outras artes*. Lisboa: Porto: Edições Afrontamento, 2017. p. 55-76.
- DANIEL, C. *A estética do labirinto*: barroco e modernidade em Ana Hatherly. São Paulo: Lume Editor, 2011.
- DURÃO, F. A. A imagem de pensamento como forma. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 20, n. 32, p. 21-34, set.-dez. 2017.
- ENGELMAYER, E. Tudo o que é profundo se revela à superfície In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica*: uma antologia poética. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 69-85.
- FERNANDES, M. J. Ana Hatherly: uma poesia do segredo In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica*: uma antologia poética. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 69-85.
- FERREIRA, N. P. Reinvenção, desconstrução e insistência In: PIMENTEL, M. do R.; MONTEIRO, M. do R. (org.). *Leonorama*: volume em homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Colibri, 2010. p. 117-131.
- GASTÃO, A. M. As “Tisanas” de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental. *Plural Pluriel*, [S.l.], n. 16, sep. 2017.

- GASTÃO, A. M. Tisanas: um itinerário da memória In: HATHERLY, A. *Tisanas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2024. p. 187-216.
- GOMES, M. dos P. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC, 1993.
- GROOTENBOER, H. *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*. London, Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- HATHERLY, A. *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*. Lisboa: Direcção-geral do Ensino Primário, 1960.
- HATHERLY, A. *A experiência do prodígio: bases teóricas e textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Quetzal, 1983a.
- HATHERLY, A. *Anacrusa: 68 sonhos*. Lisboa: &etc, 1983b.
- HATHERLY, A. *A cidade das palavras*. Lisboa: Quetzal, 1988.
- HATHERLY, A. *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003.
- HATHERLY, A. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.
- HATHERLY, A. *A Neo-Penélope*. Lisboa: &etc, 2007.
- HATHERLY, A. *Micro-ladainha desdobrável/ Short Unfolding Litany*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.
- HATHERLY, A. *Tisanas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2024.
- HEIDEGGER, M. Die Zeit des Weltbildes [1938]. In: HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1950.
- LAMBERT, M. de F. Entre Frisos, História verde e Invenção do dia claro de Almada Negreiros, aproximações às Tisanas de Ana Hatherly. *Convergência Lusíada*, n. 34, julho – dezembro de 2015, p. 5-26.
- MAILLARD, P. "Homo Bulla" Pour une poétique de l'allégorie. *L'Année Baudelaire*, v. 1, 1995. p. 27-39.
- MARTELO, R. M. Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa). *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, v. 4, p. 7-20, 2014.
- MARTELO, R. M. De imagem em imagem. *Revista Abril*, v. 5, nº 9, p. 15-26, Novembro de 2012.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAIXÃO, F. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PESSOA, F. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

RICHTER, G. *Imagens de Pensamento*: Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. Trad. Fábio A. Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

SCHEEL, M. *A literatura aos pedaços*: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pósmodernismo. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Cl. A. de B. Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente, *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 193, p. 75-84, Set. 2016.

WEIGL, S. *Body – and image – space*: Re-reading Walter Benjamin. London, New York: Routledge: 2005.

VARIA

Imitação e emulação nas letras coloniais brasileiras

Imitation and Emulation in Brazilian Colonial Literature

Thiago Saltarelli

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

saltarelli@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-0316-8947>

Resumo: O presente artigo começa por retomar, de forma amplificada, reflexões expostas em Saltarelli (2012), a fim de investigar como a *mimesis* se constitui em categoria fundamental que rege a produção letrada colonial brasileira. Nessa reflexão, parte-se da consideração de que há uma tensão entre seu entendimento, por um lado, como imitação da natureza ou de ações humanas e, por outro, como emulação de autores canônicos e tópicos do costume retórico-poético. A partir de então, propõe-se que o cruzamento entre essas duas compreensões gera uma perturbação dos *tópoi* clássicos, sem que, por isso, nossas letras coloniais devam ser pensadas pela categoria romântica de “originalidade” e desvinculadas da matriz consuetudinária europeia. Por fim, passa-se ao exame de casos concretos, com foco na análise de obras de Antônio Dinis da Cruz e Silva e Basílio da Gama.

Palavras-chave: *mimesis*; emulação; retórica; Antônio Dinis da Cruz e Silva; Basílio da Gama.

Abstract: This paper begins by revisiting, in greater detail, reflections presented in Saltarelli (2012), in order to investigate how *mimesis* constitutes a fundamental category governing Brazilian colonial literary production. This reflection starts from the consideration that there is a tension between its understanding, on the one hand, as imitation of nature or human actions and, on the other hand, as emulation of canonical authors and topics of rhetorical-poetic custom. From then on, it is proposed that the intersection between these two understandings generates a disturbance of the classical *tópoi*, without, however, our colonial literature having to be thought of in terms of the romantic category of “originality” and detached from the European customary matrix. Finally, we move on to the examination of specific cases, focusing on the analysis of works by Antônio Dinis da Cruz e Silva and Basílio da Gama.

Keywords: *mimesis*; emulation; rhetoric; Antônio Dinis da Cruz e Silva; Basílio da Gama.

1 A questão da *mimesis* nas letras coloniais

Em 1980, no livro intitulado *Mimesis e modernidade*, Luiz Costa Lima afirmava:

Há hoje em dia uma questão da *mimesis*. Questão tanto para quem está no centro da cultura ocidental, o *scholar* europeu ou norte-americano, quanto para quem se acha nas margens do centro, na periferia do capitalismo. Para o primeiro assim sucede pelo permanente desafio que lhe traz cada obra nova [...] Mas a *mimesis* é também questão para quem tem a periferia como seu lugar. Para este, o problema não é tão-só decorrente das obras mais avançadas. É um tópico constante na reflexão do Brasil pelos brasileiros que temos sido e somos imitadores do que se faz noutra parte, seja antes Lisboa ou Madrid, seja hoje Paris ou Nova York. Nesse ponto, nosso destino é semelhante ao das outras nações periféricas: imitadores de um centro que as coloniza econômica e culturalmente. E como, tradicionalmente, *mimesis* é traduzida a partir de *imitatio*, nossa *mimesis* então se torna imitação da imitação, que nos leva a compor ou a valorizar nossos produtos culturais em função de sua conformidade com o padrão metropolitano. Ou, se a ele somos rebeldes, em função de sua discórdância... Em ambos os casos, o julgamento da *mimesis* colonial remete não a uma matéria de que se alimenta – chamemo-la provisoriamente “vida” ou “realidade” – mas ao padrão metropolitano que dita como a “realidade” deva ser “imitada” e interpretada (Lima, 2003, p. 25-26).

A exposição dessa questão, claro está, direciona-se ao contexto contemporâneo (Costa Lima escreve, em 1980, “há hoje em dia [grifo nosso] uma questão da *mimesis*”). Suas observações, no que concerne ao intelectual da periferia, pressupõem uma consciência nacional por parte dos países do Terceiro Mundo – antigas colônias europeias, agora já independentes – que os distinga das antigas metrópoles. Essa consciência, na América Latina, será construída no século XIX, simultaneamente às guerras de independência e ao surgimento do Romantismo na literatura, com sua grande valorização do espírito nacional.

Isso significa que não havia tal consciência no contexto colonial. No caso brasileiro, não se pode falar de um Brasil reconhecido como nação antes do século XIX. Desde seu “descobrimento” por Pedro Álvares Cabral em 1500 e o início de sua efetiva colonização a partir de 1530, o território era concebido como um conjunto de capitanias, possessões ultramarinas de Portugal. Somente após a independência em 1822 é que surge a necessidade de se criar uma identidade nacional para unificar o imenso território brasileiro. Uma das instituições que mais contribuirá para a construção de tal unidade nacional será precisamente a literatura. Os escritores

românticos e os das gerações seguintes, seja na poesia ou na prosa, empenharam-se em construir um imaginário de um Brasil unificado como nação, por meio do emprego de elementos considerados tipicamente brasileiros, desde a natureza e os povos originários, tidos por legítimos ancestrais da terra, até as questões sociais e culturais de cada região. Da mesma forma, a historiografia literária brasileira oitocentista, influenciada pela teleologia do idealismo alemão, nasce sob uma espécie de *Zeitgeist* do Nacional, o qual se torna um critério de literariedade aplicado a todos os períodos históricos e passa a orientar a visão evolutiva da história da literatura enquanto desenvolvimento daquele espírito nacional. Neste sentido, há sempre um esforço por compelir as práticas letradas coloniais para um *continuum* evolutivo, como se elas constituíssem uma fase prévia, de preparação para a plena e posterior manifestação do *Zeitgeist* brasileiro. Segundo João Adolfo Hansen (2005, p. 13-14):

O modelo orgânico na base da historiografia literária brasileira constitui a temporalidade como evolução, por isso a teleologia das categorias aplicadas continua a constituir *a priori* a inteligibilidade das letras coloniais como etapa superada para o que veio depois, o Estado Nacional.

Essa abordagem teleológica ocorreu sobretudo a partir de 1838 – ano da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – quando, de acordo com Hansen (2005, p. 15):

[...] tanto a teologia-política quanto a retórica foram sistematicamente eliminadas nas leituras feitas dessas letras no programa nacionalista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No lugar da mimesis aristotélica, passou-se a falar de expressão; no lugar da representação de sujeitos de enunciação e destinatários por preceitos não psicológicos, como os caracteres e as paixões, passou-se a propor a psicologia e a estética; no lugar da hierarquia definida em termos teológico-políticos, passou-se a falar de “oposição crítica”, de “prenúncios”, “antecipações” e “manifestações” do Nacional [...].

Assim, tais apropriações teleológicas eliminaram a especificidade histórica das letras coloniais ao considerá-las como mediação ou etapas para o estágio superior que seria a manifestação plena do espírito nacional brasileiro. Hansen (2005, p. 16) destaca o caráter providencialista dessa leitura:

[...] a teleologia da história nacional da literatura é tão teológica quanto a dessas letras [as letras coloniais]: as classificações delas como “antecipação”,

“prenúncio”, “manifestação literária” ou “pré-” [...] não deixam de lembrar o “figural” da interpretação providencialista da história [...] Quando é modelada como retrospecto de prefigurações de um ideal nacional, a história literária permanece teológica. Nos casos de obras coloniais em que a prefiguração não é imediatamente evidente, o tempo anterior à Independência é constituído por meio de categorias espaciais, “aqui”, como espaço homogêneo e vazio que importa e imita artificialmente, sem transformação, as representações metropolitanas, “lá”. A mesma representação colonial torna-se exterior à “realidade brasileira” pressuposta como presença em germe do “nacional” no lugar.

Tal ponto de vista historiográfico gera críticas severas à maioria dos autores coloniais por serem considerados não nacionalistas e meros imitadores da metrópole, segundo uma lógica de pensamento dos séculos XIX e XX, como propunha Costa Lima.

Não obstante, toda a visão de mundo, de história e do fazer artístico, ou da *poiesis*, é muito distinta nos séculos XVI, XVII e XVIII, como no-lo explica muito bem João Adolfo Hansen (2005, p. 14-15):

A compreensão de mundo que as letras hoje simplificadas como “barroco” tinham em seu tempo é descontínua ou heterogênea em relação à compreensão que a história nacional da literatura possa fazer delas, pois elas não pressupõem a teleologia do contínuo evolutivo, as categorias psicológicas da subjetividade burguesa e as categorias que definem a arte como o desinteresse estético e a autonomia crítica que encontramos na história nacional dessas letras. Sinteticamente, retomando a relação de experiência do passado e expectativa de futuro proposta por Koselleck para especificar o modo como uma formação histórica determinada vive seu presente, diria que o horizonte de expectativa do presente colonial das letras hoje classificadas como “barroco” era outro, irreduzível às categorias de uma história nacional da literatura. [...]

Além disso, elas são modeladas pela instituição retórica e as várias apropriações católicas das doutrinas retóricas expostas em várias versões, principalmente a aristotélico-latina, Aristóteles, o anônimo da *Retórica a Herênio*, Cícero, Quintiliano, Tácito, Sêneca, Marciano Capella, Geoffroi de Vinsauf etc.; e as retóricas gregas postas em circulação na Europa a partir do final do século XV, Aftônio, Theon de Alexandria, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio de Falero, Longino, Hermógenes. Este último, por exemplo, está na base da grande poesia de Góngora, imitadíssima em Portugal pelo menos até a morte de D. João V, em 1750, e ainda legível nas obras poéticas que Cláudio Manuel da Costa publicou em 1768.

Todavia, a presença da instituição retórica nas colônias não passará incólume às experiências locais dos letrados. Ainda que estas não tenham nada que ver com o “nacional”, como temos insistido, tais experiências nos âmbitos da natureza, da

política ou do encontro com os indígenas americanos porão em questão a eficácia da aplicação, para cem por cento dos casos, dos *tópoi* e lugares comuns retóricos, sobretudo se usados exclusiva e rigorosamente segundo o costume. Como na produção letrada dessa época há uma mescla entre retórica e poética, o problema da imitação alcança as duas instâncias. E se a *mímesis* é entendida, de modo geral, como imitação da natureza e das ações humanas ou como representação da realidade, e ainda como imitação de modelos e autores canônicos, haverá, nas letras coloniais, uma ampliação da natureza e dos tipos humanos a serem representados com suas ações e costumes, em acordo com a especificidade mesma do novo continente, ademais de um uso modificado dos autores modelo e dos *tópoi*. Pode-se dizer que a experiência colonial adiciona novos elementos ao processo mimético.

Uma das faces do enriquecimento da *mímesis* é a ampliação do tesouro linguístico, sobretudo no âmbito literário, a partir da incorporação do léxico da língua tupi. Em um primeiro momento sua utilização pelos jesuítas tem finalidade pragmática, de catequização dos indígenas. Assim, o padre jesuíta José de Anchieta publicou em 1595 a *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, uma gramática do tupi (embora haja notícia de que já era usada em suas missões no Brasil desde 1556, em uma versão manuscrita). Segundo Agostinho Ribeiro, um dos que, a serviço do rei, concedeu a licença para a publicação, essa gramática serviria para “melhor instrução dos Cathecumenos, & augmento da nova Christãdade daquellas partes, & pera com mais facilidade & suauidade se plantar & dilatar nellas nossa Sancta Fee” (Anchieta, 1595). Do mesmo modo, Anchieta também escreve em língua tupi poemas líricos e peças teatrais curtas, semelhantes aos mistérios medievais, para facilitar a compreensão da doutrina cristã por parte dos indígenas. Além das questões e finalidades doutrinárias, o fato é que tais obras trazem modificações aos dois polos culturais em contato: por um lado, transportam tradições europeias, como a encenação dos mistérios cristãos, para as culturas ameríndias, além de estabelecer normas gramaticais e incluir na tradição escrita uma língua originalmente ágrafa. Por outro lado, contribuem para a ampliação do leque de conhecimento linguístico e antropológico dos missionários europeus.

Após uma primeira utilização do tupi com fins doutrinários, como já dissemos, o novo léxico se expande para fins – se assim podemos chamá-los, embora anacronicamente – estéticos. Um bom exemplo dessa aplicação é encontrado na sátira do século XVII, cujo maior representante na literatura brasileira é Gregório de Matos. Em sua prática da sátira, ele segue o esquema de construção da pessoa satírica com base em preceitos éticos, jurídicos, teológico-políticos e retóricos da racionalidade de corte ibérica, que encena os seguintes pares de oposição (cf. Hansen, 2005, p. 12):

brancura	X	não brancura
catolicismo	X	heresia e gentilidade
discrição	X	vulgaridade
fidalgua	X	plebe
liberdade	X	escravidão
honestidade	X	desonestidade
masculino	X	feminino

Como afirma Hansen (2005, p. 12-13), “formulando-se a si mesma como semelhança virtuosa das categorias positivas, a *persona* compõe e decompõe os tipos viciosos como semelhanças viciosas ou malvadas das categorias negativas”. De acordo com esse modelo, o elemento ameríndio se encontra no lado do vício e da depravação a ser censurado, pois os indígenas são não brancos, hereges e gentios, vulgares, plebeus e escravos, em oposição aos brancos, cristãos, discretos, fidalgos e homens livres. Assim, neste soneto satírico, que compõe a figura de um suposto nobre mestiço da Bahia, Gregório de Matos emprega palavras do tupi que fogem dos princípios do decoro discreto para mimetizar a vulgaridade dos mestiços. O poeta provoca estranheza em um leitor discreto da metrópole familiarizado com os códigos da poesia portuguesa ou castelhana da época, tanto pelos significados dessas palavras quanto pelo fato de que elas tornam o soneto todo agudo, com rimas apenas nas vogais finais, um padrão relativamente raro no âmbito das línguas e da poesia ibéricas:

Há cousa como ver um Paiaia
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobépá?

A linha feminina é carimá,
Moqueca, petitinga, caruru,
Mingau de puba, vinho de caju,
Pisado em um pilão de Pirajá.

A masculina é um aricobé,
Cuja filha cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O branco era um marau que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré,
Cobépá, aricobé, cobé, paí.
(Matós *apud* Topa, 1999, p. 339).¹

¹ verso 1: *Paiaia* [chefe espiritual entre os indígenas] / verso 2: *Caramuru* [designação aplicada ao eu-

Assim, à tradição de Juvenal e Quevedo, à qual pertence Gregório de Matos, acrescenta-se um novo elemento de uma nova cultura, que se integra à imitação retórica dos modelos e promove um novo esquema de rimas, de unidades lexicais e de seus significados, os quais, no entanto, mantêm o princípio da função satírica.

Outra faceta da mudança das leis da *imitatio* e da retórica ocorre na chamada literatura informativa, própria dos cronistas da descoberta e da colonização. Sabe-se que esses cronistas devem informar a metrópole sobre os seres, objetos e eventos das novas terras. Mas como descrever um elemento da fauna ou da flora absolutamente exótico e desconhecido para alguém que nunca o viu e que nem mesmo saiu de Portugal ou da Espanha alguma vez? O cronista Pero de Magalhães Gandavo, por exemplo, na *História da província de Santa Cruz*, tenta descrever um tatu da seguinte maneira:

Chamãolhes Tatús, & sam quasi tamanhos como leitões: tem hum casco como de cágado, o qual he repartido em muitas jūtas como laminas & proporcionado de maneira, q̃ parece totalmēte hũ caualllo armado. Tem hũ rabo cõprido todo cuberto do mesmo casco: o focinho he como de leitão, ainda que mais delgado algum tanto, & nam bota mais fora do casco que a cabeça. Tem as pernas baixas, & criamse em couas como coelhos. A carne destes animaes he a melhor & a mais estimada q̃ ha nesta terra, & tem o sabor quasi como de galinha (Gandavo, 1576, fól. 21r-21v).

Se admitimos, com Marcus Vinicius de Freitas (2002, p. 85), que a comparação, devido à expansão das similitudes, adquire um estatuto estético, e que “o tatu, assim descrito, constitui tanto uma representação do mundo real – o que seria sua primeira intenção – como também constitui uma imagem funcionalmente poética”, devemos considerar que essa imagem poética foge dos padrões de congruência e unidade estabelecidos por Horácio na *Epístola aos Pisões*. Lá, Horácio condena que se junte a CERVIZ de um cavalo a uma cabeça humana e que se a adorne com penas de várias cores e membros de diferentes animais. Pois é precisamente essa mistura de diferentes animais que Gandavo faz em sua descrição do tatu. Assim, de acordo com os padrões de Horácio, a descrição feita por Gandavo constitui um monstro

ropeu residente no Brasil no período colonial e, por extensão, aos fidalgos mestiços] / verso 4: *cobepá* [língua da tribo *cobé*] / verso 5: *carimá* [farinha de mandioca] / verso 6: *petitinga* [espécie de anchova]; *caruru* [planta utilizada como especiaria] / verso 7: *puba* [mandioca cuja massa está amolecida e fermentada] / verso 8: *piraguá* [espécie de pão] / verso 9: *aricobé* [indivíduo da tribo *cobé* ou *aricobé*] / verso 10: *branco Paí* [um homem branco] / verso 11: *Passé* [região da Bahía] / verso 12: *marau* [indivíduo vil, desprezível] / verso 13: *Maré* [pequena ilha no litoral da Bahía].

poético, que, no entanto, conquista seu espaço na retórica da representação da realidade do Novo Mundo nas crônicas, o que acrescenta novas possibilidades à prática mimética das letras coloniais.

Finalmente, há uma verdadeira reformulação ou uma realocização das tópicas clássicas, que são retiradas da tradição no processo de *imitatio*, mas se adaptam aos novos contextos em que são empregadas. Observaremos agora algumas dessas mudanças em dois poetas do século XVIII.

2 Uma Arcádia brasileira em um gênero ovidiano

Uma das obras mais criativas de Antônio Dinis da Cruz e Silva² é, indubitavelmente, *As Metamorfoses*.³ Trata-se de um conjunto de doze poemas de extensão variável, em versos decassílabos brancos, que se apropriam mimeticamente do gênero “metamorfose” difundido por Ovídio, mas cujos personagens que sofrem as transformações constituem elementos da natureza brasileira, seja da fauna, da flora, da hidrografia, das pedras e dos metais preciosos. A imitação de Ovídio é declarada, tanto que Cruz e Silva usa como epígrafe da obra o primeiro verso das *Metamorfoses* ovidianas – “*In noua fert animus mutatas dicere formas corpora*”, isto é, “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos” (Ovídio, 2017, p. 42-43). O poeta mescla personagens indígenas ao panteão dos deuses greco-romanos, praticando assim uma imitação de grande inventividade.

Na primeira metamorfose, por exemplo, a ninfa indígena Tijuca – ou Tejuca, segundo a grafia antiga – vive em uma floresta do Rio de Janeiro:

Entre os soberbos montes que, formando
Em seu ameno dilatado seio
Do Rio a graciosíssima bahia,
Do mar, que em vagas muge, a fúria quebrão,
N’hum densa floresta, que se eleva
De alcantilada serra sobre o cume
Às altas nuves, tinha seu alvergue
Tejuca, do Brazil formosa Ninfa.
(Silva, 1814, p. 90).

² A título de curiosidade, Antônio Dinis da Cruz e Silva foi um dos fundadores da Arcádia Lusitana em 1757, sob o pseudônimo de Elpino Nonacriense.

³ A maior parte da obra do autor foi publicada pela primeira vez postumamente, sob o título de *Poesias*, em seis tomos, entre 1807 e 1817. *As Metamorfoses* constam no quarto tomo, saído em 1814.

Tijuca, que “Desde a primeira idade despresando / De Minerva os estudos, suas artes...” (Silva, 1814, p. 90), só se interessa pela caça. Sua destreza é tanta que os habitantes da floresta passam a cultuá-la, o que desperta a inveja de Diana. Ela ordena a um fauno que roube o arco e as flechas de Tijuca enquanto a ninfa dorme. Em seguida, ela envia um tigre para devorá-la. Ao acordar e perceber que está desarmada e à beira da morte, Tijuca não tem outra escolha a não ser fugir. Após uma longa corrida em que deixa o tigre para trás, a ninfa para repentinamente no fim de um penhasco e se vê diante de um precipício. Sem poder avançar e com o tigre à espreita, Tijuca implora aos deuses que a ajudem. Assim que termina a súplica,

[...] subitamente de seus olhos
Em borbolhões rebentão duas fontes:
Pelo nevado collo gotejando
Os seus soltos cabellos se convertem
De cristallino humor em longos fios:
Dos estendidos torneados dedos
Ao mesmo tempo aos livres ares pulão,
Borrifando de em torno as verdes plantas,
Outros tantos esguichos de agoa clara:
E em dous ferventes jorros pouco a pouco
Resvalando lhe vão os pés formosos
Em fim, qual d'alta serra a branca neve
Com os raios do Sol cáe derretida,
Despenhando se vai pela agra serra
Toda em agoa Tejuca transmutada;
(Silva, 1814, p. 93).

Tijuca fica assim metamorfoseada numa cachoeira, que, segundo o poeta, é a origem da “cascata da Tijuca”, presente na floresta de mesmo nome no Rio de Janeiro. É importante ressaltar que o poeta enfatiza que Tijuca é uma ninfa brasileira, mas convivem com ela nesse mesmo espaço as deusas Diana e Minerva, além de Cupido e alguns faunos. Cruz e Silva mistura assim os espaços das selvas americanas e da Arcádia clássica.

O mesmo tom é encontrado nas outras metamorfoses. Além dos espaços, Cruz e Silva também mistura em seu processo imitativo lendas clássicas e indígenas. A quinta metamorfose, por exemplo, intitulada “O manacá e o beija-flor”, narra a desventura de um jovem casal de namorados, Manacá e Colomim, quando a ninfa Manacá é atacada por um javali e morre. Ela é transformada em uma flor violeta. Colomim, que não para de beijá-la mesmo depois de morta e transformada, é

metamorfoseado em beija-flor, o passarinho típico da América do Sul que está sempre “beijando” as flores. Muitas versões dessa lenda, de um jovem transformado em beija-flor, podem ser encontradas nos mitos dos indígenas do Brasil. Por outro lado, na nona metamorfose, o gigante Itambé, ciumento do amor da ninfa Aribá pelo jovem Guamú, decide eliminar seu rival. Itambé mata com uma pedra e seu sangue se transforma no rio Vermelho. Aribá é transformada em árvore, para ficar sempre ao lado do rio, e Itambé – cuja palavra em tupi significa monte escarpado ou pedra afiada – é transformado em uma dura montanha, como castigo pela dureza de seu coração. Esse episódio imita abertamente a fábula de Polifemo, que, gigante e disforme como Itambé, é ciumento da ninfa Galateia, que amava Ácis, mata a este com uma rocha. Galateia também transforma o sangue de Ácis em um rio. Assim, n’*As Metamorfoses*, António Dinis da Cruz e Silva amplia o espaço mitológico da Arcádia ao incorporar elementos de natureza diversa.

3 O indígena como herói

Nos alvares da literatura produzida no Brasil colonial, as culturas ameríndias costumavam ser objeto das tentativas de catequização dos jesuítas ou da pena mordaz dos poetas satíricos. Mas, na épica do século XVIII, o indígena começa a ganhar mais espaço e a receber um tratamento heróico. As duas obras mais famosas do Neoclassicismo brasileiro que empregam o indígena como herói épico são o *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão, cuja edição *princeps* é de 1781, e *O Uruguai*, de José Basílio da Gama, cuja edição *princeps* é de 1769. Nos parágrafos seguintes, iremos nos deter na análise desta última.

Por se tratar de um poema épico, o autor não poderia deixar de proceder à *imitatio* de Homero, Virgílio e, evidentemente, Camões, o grande modelo da épica renascentista em língua portuguesa. No entanto, já na estrutura do poema, Basílio foge de uma imitação muito idêntica ou servil. Em *Os Lusíadas*, Camões emprega o verso decassílabo e a estrofe em oitava real, também utilizada na épica por Boiardo (*Orlando innamorato*), Ariosto (*Orlando Furioso*), Tasso (*Gerusalemme liberata*), Ercilla (*La Araucana*) e até mesmo pelos poetas coloniais brasileiros Bento Teixeira (*Prosopopéia*) e Santa Rita Durão (*Caramuru*). O *Uruguai*, ao contrário, contém cinco cantos também com versos decassílabos, porém brancos e não divididos em estrofes. No poema, a imitação é fundamentalmente icástica⁴. Não

⁴ Para um aprofundamento dos conceitos de *imitação icástica* e *imitação fantástica* nas poéticas da

há deuses nem figuras míticas, tampouco o argumento da narrativa é fabuloso. O poema trata da Guerra Guaranítica, conflito armado ocorrido entre 1754 e 1756, nos Sete Povos das Missões Orientais, territórios ao redor do rio Uruguai que na época estavam sob a administração das missões jesuíticas e que hoje fazem parte do extremo sul do Brasil, do Uruguai e da Argentina. O conflito opôs, de um lado, tropas mistas de portugueses e espanhóis que foram fazer cumprir as demarcações de terras estabelecidas pelo Tratado de Madri e, do outro, os indígenas guaranis das missões jesuíticas que se recusavam a deixar essas terras. Na verdade, Basílio da Gama, que havia recebido uma educação jesuíta, foi acusado de simpatia pela Companhia de Jesus quando a Coroa de Portugal a perseguia, sob o reinado de D. José I e o governo de seu primeiro-ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e marquês de Pombal. Tentando evitar o exílio, Basílio escreveu um epitalâmio para a filha do marquês e o poema épico *O Uruguai*, no qual exalta o marquês e seu governo ilustrado e repreende severamente os jesuítas, representados como os grandes vilões do poema. Este traz ainda como prólogo um soneto elogioso ao marquês de Pombal e à reconstrução de Lisboa promovida por ele após o grande terremoto de 1755.

Os personagens principais de *O Uruguai* são figuras históricas pertencentes a um passado muito recente em relação ao presente do seu autor, como o general Gomes Freire de Andrade, comandante das tropas ibéricas e suposto herói do poema, e o chefe indígena Sepé Tiaraju. A presença da história é tão forte na mimese icástica promovida por Basílio que ele acrescenta notas de rodapé ao poema, nas quais cita costumes dos indígenas e dos jesuítas e faz referência a documentos para comprovar a veracidade do que diz.

Ao longo do poema, o autor maneja tópicos do costume retórico-poético da épica, com cujo emprego procede à mimese do cânone. Assim, após os cinco primeiros versos do poema, que apresentam a situação da guerra *in media res*, surge a tópica básica da invocação,

Musa, honremos o Herói, que o povo rude
Subjugou do Uruguay, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta. (Gama, 1996, p. 197).

Ilustração, veja-se a obra *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, de Ivan Teixeira.

mas aqui o poeta pede à Musa que lhe relembre um fato muito recente e que cante um herói não fabuloso. Da mesma forma, no banquete oferecido aos capitães das tropas pelo general Andrade, encontra-se a figura do aedo que canta louvores aos heróis:

Desterram-se os cuidados, derramando
Os vinhos europeus nas taças de ouro.
Ao som da ebúrnea cítara sonora
Arrebatado de furor divino
Do seu Herói Matusio celebrava
Altas empresas dignas de memória.
Honras futuras lhe promete, e canta
Os seus brasões, e sobre o forte escudo
Já de então lhe afigura, e lhe descreve
As pérolas, e o título de Grande.
(Gama, 1996, p. 201).

Assim como o próprio poema, o canto do aedo Matúcio também é icástico e tem como personagem o próprio Gomes Freire de Andrade e suas façanhas militares.

Também há referências à *Ilíada* e à *Odisseia*. Como exemplo do primeiro caso, a seguinte passagem, que narra a morte de Sepé, destaca-se pela descrição realista, minuciosa, rica em detalhes e até mesmo cruenta da guerra e dos ferimentos causados na luta:

Não quis deixar o vencimento incerto
Por mais tempo o Espanhol, e arrebatado
Com a pistola lhe fez tiro aos peitos.
Era pequeno o espaço, e fez o tiro
No corpo desarmado estrago horrendo.
Viam-se dentro pelas rotas costas
Palpitar as entranhas. Quis três vezes
Levantar-se do chão: caiu três vezes,
E os olhos já nadando em fria morte
Lhe cobriu sombra escura, e férreo sono.
(Gama, 1996, p. 215).

Os versos “E os olhos já nadando em fria morte / Lhe cobriu sombra escura, e férreo sono” ecoam inúmeras passagens da *Ilíada* que empregam essa bela e eficaz imagem da *caligo mortis*, quando os combatentes moribundos são atingidos pela névoa da morte. Quanto à *Odisseia*, o chefe indígena Cacambo, depois de ter incendiado o acampamento dos portugueses e espanhóis, é comparado a Odisseu, que incendiou Tróia:

Via nas águas trêmulas a imagem
Do arrebatado incêndio, e se alegrava.
Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,
Vaído da ruína, que causara,
Viú abrasar de Tróia os altos muros,
E a perjura Cidade envolta em fumo
Encostar-se no chão, e pouco a pouco
Desmaiar sobre as cinzas [...]
(Gama, 1996, p. 220-221).

Ainda se pode remeter a Camões a pequena passagem em que Lindóia, triste pela morte de seu marido Cacambo e após ter sido picada por uma cobra, conserva após a morte, em seu semblante, “*um não sei quê* de magoado e triste”. A afetação retórica da incapacidade de conhecer e definir o sentimento é empregada por Camões no famoso soneto “Busque Amor novas artes, novo engenho”:

Busque Amor novas artes, novo engenho,
Pera matar-me, e novas esquivanças;
Que não pode tirar-me as esperanças,
Que mal me tirará o que eu não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
Andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê;

Que dias há que na alma me tem posto
*Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como, e dói não sei por quê.*
(Camões, 1963, p. 273, grifo nosso).

Esse artifício retórico também se encontra, igualmente, em uma canção de sua autoria e em um soneto de Cláudio Manuel da Costa.

Quando o narrador passa a se referir a elementos locais, costuma ocorrer, no processo mimético de descrição e construção de espaços ou outras realidades, uma troca ou justaposição de referências europeias e americanas, pois o poeta precisa transmitir aos seus leitores, que nunca estiveram nas colônias, uma realidade que eles não conhecem, como ocorre com os cronistas de quem já falamos. No final do

primeiro canto, o general Andrade conta a Catáneo, chefe das tropas espanholas, que, tendo avançado em direção ao rio Jacuí, ele e suas tropas foram detidos pela cheia do rio devido a fortes chuvas, o que os obrigou a buscar refúgio nas copas das árvores. Lá ficaram por cerca de dois meses, segundo narra o general português:

As tendas levantei, primeiro aos troncos,
Depois aos altos ramos: pouco a pouco
Fomos tomar na região do vento
A habitação aos leves passarinhos.
Tece o emaranhadíssimo arvoredor
Verdes, irregulares, e torcidas
Ruas, e praças de uma, e de outra banda,
Cruzadas de canoas. Tais podemos
Co'a mistura das luzes, e das sombras
Ver por meio de um vidro transplantados
Ao seio de Adria os nobres edifícios,
E os jardins, que produz outro elemento.
E batidas do remo, e navegáveis
As ruas da marítima Veneza.
(Gama, 1996, p. 203).

Para descrever adequadamente a situação e o local onde as tropas estavam acampadas, o poeta recorre a uma imagem, dotada de grande força poética, de uma Veneza na selva, onde o rio seria suas ruas e canais, as canoas seriam as gôndolas e as árvores, os edifícios.

Mas talvez a mudança mais importante promovida pelo poema no *épos* clássico se encontre na construção poética do herói. Na prática, Gomes Freire de Andrade tem muito pouca participação efetiva e ativa ao longo da narrativa da guerra. As pessoas simples, que não são príncipes como os aqueus e troianos cantados na *Iliada*, são as que guerreiam, mas não sabem por que o fazem:

Vinha logo de guardas rodeado
Fontes de crimes, militar tesouro,
Por quem deixa no rego o curvo arado
O Lavrador, que não conhece a glória;
E vendendo a vil preço o sangue, e a vida,
Move, e nem sabe por que move a guerra.
(Gama, 1996, p. 199).

Os verdadeiros e grandes heróis de *O Uruguai* são os guaranis. Detentores de uma suposta inocência primordial, eles são retratados no poema como vítimas das mentiras dos jesuítas, que só querem dominá-los para ficar com suas terras e transformá-los em seus escravos. Por outro lado, os guaranis emulam os príncipes aqueus e troianos por sua bravura e até mesmo por sua capacidade de bem discursar, como pode ser observado no segundo canto, quando o chefe Cacambo se dirige a Andrade com um discurso que lembra as palavras aladas e melífluas de Nestor, Odisseu e outros chefes gregos. Assim, a maior parte das ações heróicas é protagonizada pelos indígenas Cacambo, Sepé e Lindóia.

Finalmente, o poema apresenta dois momentos muito especiais no que diz respeito a uma espécie de “sentimento americano”. No primeiro deles, no final do canto quarto, o poeta faz uma nova invocação, mas dessa vez substitui a musa clássica de Homero e Virgílio pelo Gênio da América inculta, mais condizente com suas origens e sua cultura mista entre europeia e americana:

Gênio da inculta América, que inspiras
A meu peito o furor, que me transporta,
Tu me levanta nas seguras asas.
Serás em paga ouvido no meu canto.
E te prometo, que pendente um dia
Adorne a minha lira os teus altares.
(Gama, 1996, p. 235).

Isso, claro, não é atributo característico apenas da nossa poesia colonial. Já Camões, na invocação de *Os Lusíadas*, havia substituído a musa grecolatina pelas Tágides, as ninfas do rio Tejo, que melhor expressariam o *épos* português: “E vós, Tágides minhas [...] / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente...”. No entanto, no tratamento dispensado ao gênio americano, há uma percepção, ausente em Camões, de que o espaço geográfico, psicológico e retórico-discursivo da América ainda é inculto e incapaz de se equiparar ao tesouro cultural europeu. Para mudar essa situação de inferioridade, está lá o poeta, que honrará o gênio americano com sua lira e fará com que ele seja ouvido e conhecido em todo o mundo, se ele inspirar o poeta e instilar o furor poético em seu peito. A mesma encenação ocorre nos versos finais de *O Uruguai*. O poeta termina a narrativa da guerra a onze versos do final do poema, e nestes dialoga com seu próprio poema, prevendo para ele a fama eterna e um lugar de honra na Arcádia:

Serás lido Uruguay. Cubra os meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna.
Tu vive, e goza a luz serena, e pura.
Vai aos bosques de Arcádia: e não receies
Chegar desconhecido àquela areia.
[...]
Leva de estranho Céu, sobre ela espalha
Co'a peregrina mão bárbaras flores.
E busca o sucessor, que te encaminhe
Ao teu lugar, que há muito que te espera.
(Gama, 1996, p. 241).

O poeta, assim, logra que seu livro, bárbaro e peregrino, passe a fazer parte do cânone literário. Contribui também para a instauração da República das Letras na colônia e para que esta, sob a proteção das Musas, torne-se digna de ser cantada.

Referências

- ANCHIETA, J. *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*. Edição fac-similar. Coimbra: Oficina de Antonio de Mariz, 1595.
- CAMÕES, L. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.
- FREITAS, M. V. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- GAMA, J. B. O Uruguai. In: TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 189-244.
- GANDAVO, P. M. *História da Província de Santa Cruz*. Edição fac-similar. Lisboa: Oficina de Antonio Gonçalves, 1576.
- HANSEN, J. A. Questões para João Adolfo Hansen. *Floema*: caderno de teoria e história literária, ano 1, n.1, p. 11-25, 2005.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. Cândido Lusitano. Campinas: Concreta, 2022.
- LIMA, L. C. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SALTARELLI, T. La cuestión de la mimesis en la literatura colonial brasileña. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 1, p. 79-92, 2012.

SILVA, A. D. C. As Metamorfoses. In: SILVA, A. D. C. *Poesias* (que contém poesias várias). Edição fac-similar. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1814. t. IV, p. 89-156.

TEIXEIRA, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

TOPA, F. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto: edição do autor, 1999. v. 2 (edição dos sonetos).

Interlúdios poéticos em livros de cavalarias: composições autorais no *D. Duardos Segundo*

Poetic Interludes in Romances of Chivalry: Authorial Compositions in D. Duardos Segundo

Raúl Cesar Gouveia Fernandes

Centro Universitário FEI | São Bernardo do Campo | SP | BR

raulcgfernandes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4456-5957>

Resumo: Os livros de cavalarias quinhentistas portugueses formam um gênero ainda pouco conhecido e estudado. Após uma introdução geral sobre o sentido das inserções líricas comuns na ficção cavaleiresca, este trabalho aborda os poemas presentes na continuação do célebre *Palmeirim de Inglaterra*, intitulada *D. Duardos Segundo*, publicada em 1587 por Diogo Fernandes. Dentre as numerosas peças contidas no livro, são aqui examinadas as atribuíveis a seu próprio autor. A análise destaca a diversidade formal, versificatória e temática desses textos líricos, bem como as várias funções que eles exercem na obra. O estudo permite concluir que Diogo Fernandes, autor sobre o qual pouco se sabe, possuía amplo conhecimento e domínio das principais tendências da poesia produzida em seu tempo, mantendo prováveis relações pessoais com outros poetas contemporâneos.

Palavras-chave: Livros de cavalarias portugueses; Diogo Fernandes; *D. Duardos Segundo*; Lírica portuguesa do séc. XVI.

Abstract: Portuguese 16th-century romances of chivalry remain a largely underexplored genre. After a general introduction on the meaning of the poetic insertions common in chivalric fiction, this study focuses on the lyrical compositions found in a continuation of the well-known *Palmeirim de Inglaterra*, called *D. Duardos Segundo*, published in 1587 by Diogo Fernandes. Among the numerous poems in the book, this paper examines those that Fernandes likely wrote. The study highlights these lyrical pieces' formal and thematic diversity and their various functions within the work. Furthermore, the study allows us to conclude that Diogo Fernandes, an author about whom little is known, had extensive knowledge and mastery of the main poetry trends of his time, probably maintaining personal relationships with other contemporary poets.

Keywords: Portuguese romances of chivalry; Diogo Fernandes; *D. Duardos Segundo*; Portuguese lyric in 16th century.

1 Introdução

Quatro séculos depois do *Quixote*, os livros de cavalarias quinhentistas seguem sendo objeto de preconceito, o que os leva a ser ainda pouco estudados e conhecidos. Entretanto, longe da monotonia que muitas vezes se lhes atribui, essas obras constituem um gênero plástico e sempre aberto a novidades, que dialogava com diferentes interesses dos leitores de seu tempo. Para além de suas dimensões mais salientes, a propriamente cavaleiresca e a amorosa, elas incorporavam reflexões de ordem política, moral e religiosa, entretecidas com descrições de lugares exóticos ou com toda sorte de encantamentos e maravilhas (elementos caros para o público da época dos Descobrimentos), incluindo por vezes até mesmo cenas cômicas e personagens ridículos, que conferiam uma nota de surpresa pelo contraste com a ambientação idealizada de seu universo ficcional.

Não estranha, pois, que tais livros acolhessem também numerosas composições líricas, sobretudo de temática amorosa. Devido a sua frequência, conclui-se que esse recurso contava com a aprovação dos leitores, por enriquecer o estilo do texto e oferecer pausas no discurso do narrador (Aguilar Perdomo, 2001, p. 19).

Tendo isso em vista, este trabalho pretende analisar as inserções poéticas presentes em um tardio representante do gênero cavaleiresco em Portugal: a continuação impressa do *Palmeirim de Inglaterra*, intitulada *D. Duardos Segundo*, de Diogo Fernandes, cuja primeira edição é de 1587. Após breve introdução geral sobre os componentes líricos nos livros de cavalarias, passaremos ao exame da obra em questão, abordando seus numerosos textos poéticos, com especial atenção às peças atribuíveis ao próprio autor do livro, Diogo Fernandes.¹

2 Composições poéticas nos livros de cavalarias

Assim como outros traços característicos dessas obras, a incorporação de componentes poéticos nos livros de cavalarias sofreu alterações ao longo do tempo. Não obstante a existência de exemplos antigos (a começar pelo célebre vilancete “Leonoreta, fin roseta” no *Amadís de Gaula*, publicado em fins do séc. XV), as inserções líricas eram relativamente raras entre os primeiros representantes do gênero. Conforme observou Río Nogueras (2012), foi somente a partir dos anos 1530 e das

¹ Além destes, o *D. Duardos Segundo* contém ainda peças de Camões e Fernão Rodrigues Lobo Soropita, aqui não examinadas. Sobre elas, ver Fernandes, 2025.

inovações propostas por Feliciano de Silva, profícuo autor de livros de cavalarias castelhanos, que a prática se difundiu. Desde então, as interpolações poéticas tornaram-se não apenas mais frequentes, como também, em alguns casos, mais extensas, a ponto de se converterem em uma marca do gênero.

Em certa passagem do *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, por exemplo, três personagens aproximam-se do Castelo de Almourol, às margens do Tejo, entoando um vilancete (“Triste vida se m’ordena”). Ao ouvi-lo, o príncipe Floramão – como “de seu natural fosse músico”, nota o narrador –, julgou-o “por a melhor cousa que nunca vira” e “o escreveu no tronco duma árvore, como já outra vez fizera, cortando as letras nele; que depois cresceram a compasso com o mesmo tronco e estiveram nela tanto tempo, até que o mesmo tempo consumiu a árvore e as letras”.² A cena ilustra algumas das principais características dos excertos líricos nos livros de cavalarias, como a associação com a música, a temática amorosa e a ambientação pastoril. Além disso, o fato de o vilancete ser entoado por cavaleiros é ilustrativo das mutações por que passou a figura desses heróis ao longo do séc. XVI: a par de suas capacidades guerreiras, foram cada vez mais valorizadas “las artes del trato palaciego” (Río Nogueras, 1993, p. 73), entre as quais se destacavam a conversação amena e engenhosa, além de suas habilidades poéticas ou musicais.

Representantes de um momento histórico em que a cavalaria começava a perder relevância militar, ainda que sobrevivesse como vigoroso sistema de crenças e valores, os livros de cavalarias refletiam o gosto pelos entretenimentos palacianos, característico da época. Assim, com frequência crescente, essas obras recriaram em suas páginas certos passatempos cortesãos, tais como duelos e desafios, festas, justas e torneios – sem esquecer os “torneios verbais” e as “esgrimas poéticas” então em voga. Por isso, seguindo tendência já estabelecida na novela sentimental, o gênero cavaleiresco passou a incorporar peças líricas (Sarmati, 2018).

Em âmbito português, a presença de composições poéticas nos livros de cavalaria é igualmente atestada em obras manuscritas. É o caso da *Crônica do Imperador Belindro*, na qual os poemas compostos segundo as regras da “medida velha”, predominantes nas partes iniciais do texto, vão progressivamente dando lugar a outras formas, de influência italiana, como sonetos e até mesmo trechos de uma écloga de Sá de Miranda. Álvarez-Cifuentes (2012, p. 16) crê que o recurso a tais composições constitui “un recuerdo a la vez gozoso y nostálgico” das festividades da corte régia, num momento em que Portugal perdera a autonomia.³

² Moraes, 2016, p. 401 (cap. 109). Citamos pela ed. organizada por Mongelli, Fernandes e Maués.

³ O *Beliandro* foi possivelmente composto em inícios do séc. XVII e é dividido em quatro partes, conser-

Outro caso de incorporação de peças líricas em obra manuscrita portuguesa ocorre na *Crônica de D. Duardos*, que apresenta um soneto, uma ode e uma cabeça de motes escritos pelo próprio autor do livro, Gonçalo Coutinho, além de dois romances, um dos quais também mencionado no *Quixote*. Merece destaque a cabeça de motes, poesia de circunstância produzida num jogo de “galantaria” típico do ambiente cortesão, em que cavaleiros e damas deviam dar prova de engenho e presença de espírito (ver a este propósito as interessantes observações de Romero, 2012, p. 57-63).⁴

Os exemplos lembrados não pretendem ser exaustivos. Com efeito, apesar das reduzidas proporções do gênero cavaleiresco português quando comparado ao castelhano, estamos ainda distantes de possuir descrição completa do *corpus* das composições líricas que esses livros encerram, trabalho que poderia lançar novas luzes sobre o desenvolvimento da poesia no Portugal de Quinhentos.⁵

Segundo Pedro M. Cátedra (1993-1994, p. 324), a incorporação de peças líricas em obras narrativas pode atender a diversas funções, que ele distribui em quatro graus. O primeiro diz respeito a poemas “compuestos *ex profeso* para alimentar, sustentar o *hacer memorable el entramado lírico*”; o segundo grau “supone la integración de poemas ajenos para imprimir un nuevo sentido” ao corpo da narração; já a conversão de temas líricos em texto narrativo é o que caracteriza o terceiro grau; e por fim, o último consiste na “creación de arterias líricas en el texto”, modificando seu estilo predominante. Ainda que Cátedra se baseie na análise de obras dos sécs. XIII e XIV, vários estudiosos identificaram os quatro referidos graus de uso de textos líricos no gênero cavaleiresco do séc. XVI e início do XVII.⁶

Para além da inserção de excertos líricos ou de peças completas em livros de cavalarias, faceta mais evidente do tema que nos ocupa aqui, outras questões

vadas por um total de 41 cópias. Embora o livro seja tradicionalmente atribuído a Leonor Coutinho, a questão de sua autoria permanece em aberto, sendo provável que diferentes escritores tenham colaborado na redação das várias partes do texto. Para mais detalhes, ver Vargas Díaz-Toledo, 2012, p. 107-144.

⁴ A *Crônica de D. Duardos* é outra sequência direta do *Palmeirim de Inglaterra*, que permaneceu inédita e não deve ser confundida com o *D. Duardos Segundo*, objeto do presente trabalho. A obra, cujas três partes são preservadas em 17 cópias, foi escrita por Gonçalo Coutinho entre o final do séc. XVI e o início do seguinte. As diferentes partes do livro foram editadas por Fernandes (2006) e Romero (2012).

⁵ Relevante contribuição nesse sentido é a da base “Universo de Almourol” (Vargas Díaz-Toledo, 2017), que apresenta transcrições das composições poéticas da maioria dos livros de cavalarias portugueses e outras informações sobre a matéria cavaleiresca em Portugal nos sécs. XVI a XVIII.

⁶ O autor identifica ainda um possível “quinto grado extra-textual, pero no extra-narrativo, verificable en todo lo que implica la *performance* de esos textos, ya sea por medio de una posible lectura compartida, ya sea por medio de su realización musical”.

podem ser lembradas. Não poucos trabalhos foram dedicados a pesquisar elementos que “difícilmente coinciden con nuestra concepción actual de la poesía” (Río Nogueras, 2012, p. 4), embora tenham sido coligidos em cancioneiros da época, incluindo o de Garcia de Resende: referimo-nos às chamadas “invenções” e “letras de justadores”, de uso comum naquele tempo e que possuem importantes reflexos na ficção cavaleiresca. Ocultos sob a armadura, os justadores recorriam a sinais exteriores a fim de manifestar seus sentimentos e intenções, mantendo o anonimato. Tais divisas eram compostas por uma imagem simbólica, muitas vezes acompanhada por “letras” ou motes de caráter cifrado, que constituíam uma espécie de lema do cavaleiro. Parece evidente, pois, que a prática estivesse associada a passatempo cortesão, constituindo um desafio para que os companheiros de armas e as damas presentes – sem esquecer os leitores das obras nas quais essas “invenções” eram recriadas – desvelassem o sentido das criativas e enigmáticas mensagens.⁷

Em suma, os livros de cavalarias contêm rico repertório de textos poéticos, abrangendo exemplares de diversas formas, procedências e extensão. Ainda pouco explorado, esse material pode reservar surpresas e ajudar a descrever o panorama da lírica portuguesa nos sécs. XVI e XVII.

3 O D. Duardos Segundo

Foi o impressor Marcos Borges, de Lisboa, quem publicou em 1587 a *Terceira [e Quarta] parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallerias de seu filho, o Príncipe Dom Duardos segundo, e dos mais Príncipes e Cavalleiros que na ylha deleytosa se criaram*, de Diogo Fernandes. O título da obra se justifica, porque o *Palmeirim* já era dividido em duas partes (daí que a continuação principie pela terceira) e pelo fato de seu protagonista ser neto de personagem homônimo, o qual já comparecera em ramos anteriores do ciclo e fora celebrado por Gil Vicente em sua *Tragicomédia de D. Duardos*. Ao que tudo indica, o *D. Duardos Segundo* obteve generoso acolhimento do público, visto que foi reeditado em 1604 (Lisboa: Jorge Rodrigues) e motivou até mesmo o surgimento de uma continuação sua, o *Clarisol de Bretanha*, de Baltasar Gonçalves Lobato (Lisboa: Jorge Rodrigues, 1602).

De Diogo Fernandes nada se sabe de certo afora que era “vezinho de Lisboa”, como informam as portadas das duas edições do livro. A inexistência de notícias

⁷ A literatura sobre o tema é abundante: ver, entre outros, os estudos de Marín Pina (2019) e Campos García Rojas (2023).

sugere que o autor não teria pertencido ao restrito círculo da corte, o que faria dele um representante da “progressiva democratização do gênero” (Almeida, 1998, p. 67) verificada em Portugal na segunda metade de Quinhentos, quando se acumulam sinais de alargamento dos âmbitos de leitura e produção de livros de cavalaria, que passaram a extravasar as rodas palacianas. Ainda assim, parece claro que Diogo Fernandes tenha frequentado meios culturais que lhe permitissem entrar em contato com outros escritores de seu tempo, conforme veremos.

Apesar de não constituírem objeto do presente trabalho, vale registrar de passagem que as “letras de justadores” são comuns no *D. Duardos Segundo*. Exemplos ocorrem já na primeira aventura que o protagonista e seus companheiros são chamados a enfrentar, logo após serem armados cavaleiros. O episódio se passa na Ilha dos Ulmeiros, para onde os jovens são conduzidos pelo sábio Daliarte a fim de dar provas de suas qualidades morais e militares. Um dos desafios propostos consiste no combate com gigantes que portavam escudos com uma figura de camaleão e a seguinte “letra”: “Assi se sustenta Amor” (III, 9, f. 12v).⁸ A inscrição esclarece o caráter propedêutico da aventura, cuja função é demonstrar aos príncipes que só seria digno de amar quem desse provas de bravura. Menos claro é o sentido do camaleão: segundo cremos, ele alude à inconstância afetiva, que deveria ser vencida. Desse modo, a “invenção” do escudo pretendia inculcar nos jovens o preceito da fidelidade amorosa.

Passaremos também por alto pelos numerosos “letreiros” presentes na obra, gravados em suportes tão variados como rótulos, tarjas, cartéis, padrões e até em anéis. São breves mensagens, registradas em versos normalmente decassílabos, por vezes divididos em dois versos menores. Em certa passagem, por exemplo, o corpo de um rei tirânico morto pelos súditos é exposto com o seguinte “rótulo” preso às costas: “Cruelmente morre, quem cruelmente mata” (III, 4, f. 5r). Mais comuns são os casos em que as “letras” exercem a função de alertar personagens acerca dos perigos que alguma aventura lhes reserva, como é o caso da “rica tarja sobredourada” encontrada em frente ao Castelo da Vingança de Amor, que anunciava: “Quem for na vida descontente dela, / Aqui caminho tem para perdê-la”

⁸ Salvo indicação em contrário, servimo-nos da 2ª edição da obra (1604). Nas citações, os algarismos romanos referem-se à parte do livro (terceira ou quarta) e são seguidos por numeração indicando o capítulo e os fólios onde se encontram os trechos mencionados. Os critérios de transcrição do texto seguem os da coleção “Universo de Almourol” (Madrid: Sial Pigmalión), dedicada aos livros de cavalaria portugueses. Destacamos que, de acordo com esses critérios, mantém-se a oscilação quanto à grafia *c/sc* presente nos originais, o que justifica a forma “acrecente”, usada adiante.

(III, 67, f. 113v; *132v).⁹ Em outra ocasião, enquanto percorria os Montes Cáspios, Vasperaldo encontra “um grande padrão de finíssimo jaspe” com “rica tarja”, na qual havia “letras arábicas” com esta mensagem: “Escuse de entrar cá / quem não recea” (III, 90, f. 150r; *169r). Pouco depois, o mesmo cavaleiro encontra donzela portando “tarja guarneçada em roda de grossas pérolas” com inscrição em grego: “A quem sobeja amor / falta ventura” (III, 91, f. 153r; *172r).¹⁰

4 O Bosque das Saudades

Mais relevantes para nossos propósitos são as passagens do *D. Duardos Segundo* em que há inserção de composições poéticas propriamente ditas. Em determinado episódio (III, 60, ff. 99r-101v; *118r-120v), o leitor é apresentado ao Bosque das Saudades, onde vivia Leonida, viúva do duque Aristides de Tessália; ali, no tempo em que ainda não havia conquistado o favor da amada, Aristides pendurara nos ramos das árvores motes “escritos em uns rótulos de delgada lâmina de arame”. À entrada do bosque, num “álemo” (árvore que não dá fruto, lembra o narrador), lia-se: “Os cuidados que me dais, / Posto que sejam sem fruto, / Nunca podem custar muito / Que não valham muito mais”.

Adiante, num carvalho – árvore que se fortalece com o tempo “e não há vento tão poderoso que possa abalá-la” –, Aristides professou a constância de seu afeto: “Fé que o tempo faz mais forte / Longe está de ser vencida, / Nem c’os perigos da vida, / Nem c’os receos da morte”.

A oliveira, símbolo da paz, e a palma, planta que “quanto mais o peso abaixa, tanto com maior força se levanta”, exibiam as seguintes quadras:

Tal é o bem que se encerra
Nos males que Amor me faz,
Que não quero eu melhor paz
Que a que me ele dá por guerra.

Que monta ser perseguido
O cuidado que me dais,
Se então se levanta mais,
Quando está mais abatido?

⁹ A 2ª edição do *D. Duardos Segundo* apresenta diversos erros na contagem dos fólios. Por isso, quando for o caso, será indicada a numeração corrigida, e a original virá precedida de asterisco.

¹⁰ Note-se que a aventura de Vasperaldo, aqui referida, prossegue com a aproximação de um elefante que trazia na tromba “um cartel” com desafio para uma batalha (f. 153v; *172v).

Prosseguindo pelo bosque, havia loureiros; e como “são eles de tal natureza, que nem com o inverno perdem a folha, nem com as calmas a verdura”, dizia seu mote: “Aquele firme querer / Que eu contra o tempo sustento, / Apesar de meu tormento / Sempre está num mesmo ser”.

Havia ali também “ũa planta da Índia de tão estranha natureza, que sendo dotada de um suavíssimo cheiro [...], tem por outra parte o desconto desta perfeição, que é ter em si escondido grande número de meúdas serpezinhas”. Os versos nela suspensos declaravam: “Achou enfim meu descuido / Que são promessas de Amor / Por fora tudo favor, / Por dentro, tormentos tudo”.

“Para remédio dos perigos de tão má planta”, continua o narrador, havia próximo dali um grupo de freixos, cujas sombras afugentavam cobras e animais peçonhentos, segundo crença do tempo. Por isso, seu mote dizia: “Quando vos tenho presente, / O bem de ver-vos é tal, / Que não se atreve meu¹¹ mal / A pôr-se onde me atormente.

Por fim, nos ciprestes, árvores associadas ao luto, Aristides expressou sua pena: “É tão cruel o tormento / Que de meus males nasceo, / Que se vai queixar ao céu / O meu descontentamento”.

Todo o capítulo forma uma digressão que não contribui para o andamento do enredo, ainda mais porque Leonida e Aristides, os habitantes do Bosque das Saudades, são figuras secundárias na obra: o objetivo da passagem parece ser, portanto, seduzir o leitor com a alternância de estilo e a introdução de novos temas.

O desígnio deve ter sido alcançado. A pintura do cenário toma proporções incomuns, com descrição minuciosa do isolamento do sítio e da exuberância da paisagem; somos informados até mesmo de que por “ali andavam muitos grifos”, embora não se trate propriamente de local encantado. Nesta longa pausa na narração das aventuras, o leitor é como que convidado a percorrer o bosque ao lado dos personagens, admirando suas belezas e deleitando-se com os versos registrados nos “rótulos” presos à vegetação. As ligações entre os atributos de cada tipo de árvore e os estados de ânimo evocados nos motes são habilmente tecidas pelo narrador, e sua engenhosidade terá sido fonte de acrescido prazer para os leitores. Por fim, vale notar que as quadras, com seu sabor sentencioso e a musicalidade da redondilha, vinculam-se à tradição da poesia palaciana.

Mas isso não é tudo: o bosque reservava ainda outras surpresas e novos versos. Havia ali uma “imagem da Ausência”, também debuxada em detalhes pelo narrador, que comenta o sentido alegórico de seus pormenores. A estátua portava

¹¹ *Atreve meu*: a lição é da 1ª ed. da obra (f. 91v). Na 2ª ed. lê-se “atre meueu”, erro evidente.

na mão direita “ũa pequena táboa guarnecida de ouro e prata, com um retrato de Leonida”; em seu toucado, uma joia trazia inscrição grega (“Já não me alegrarei até que torne”) e a seus pés estava um “rolo de pergaminho armado em ũa vara roxa com maçanetas douradas”, no qual Aristides escrevera “uns versos”. Trata-se de longo poema, do qual, por falta de espaço, transcrevemos apenas o início:¹²

Onde Leonida for, vá juntamente
O favor mais seguro da ventura
Que o tempo de hora em hora lhe acrecente.

Revista-se-lhe o mar de fermosura
E, sobre as ondas mansas e fermosas,
Lhe mostre a viração nova brandura.¹³

Em contraste com as quadras anteriores, aqui o leitor encontra decassílabos, assim como nos dois “epigramas” gravados em peça de mármore negro vizinha da estátua (“Quando Leonida dá licença ao vento” e “Quando nos belos olhos de Leonida”, ambos constituídos por uma oitava esparsa). Desse modo, o excursu lírico ganha em riqueza de formas e estilos.

5 Aventuras de Floramão e a sábia Idanha

Numerosos versos são citados também entre os capítulos 15 e 18 da quarta parte do livro, em aventuras envolvendo Floramão, personagem do *Palmeirim de Inglaterra* aqui já recordado. O caráter melancólico do príncipe explica-se pela trágica morte de Alteia, sua senhora, a quem ele continuava a servir, celebrando sua memória. Decidido a abandonar as armas e devotar-se apenas a seus cuidados amorosos, Floramão seguira pelas margens do Tejo até o rio Laurício (atual Nabão), onde tencionava tomar o hábito de pastor. Ali, ao amanhecer, quando “os passarinhos começaram a repartir

¹² O texto completo, assim como o das restantes composições transcritas parcialmente nas próximas páginas, pode ser consultado na base de dados “Universo de Almouro!”, para a qual remetemos o leitor.

¹³ Nossa busca pela autoria do poema revelou-se infrutífera; voltaremos à questão adiante. Em todo caso, convém registrar que trecho seu (“As nuvens que no ar então se acharem / em prateados toldos estendidas / seu belo parecer do sol emp[r]arem”, versos 25-27) é citado no incompleto *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Real das Ciências de Lisboa* (1793, p. 286, verbete “amparar”). A menção, bem como outra que apontaremos a seu tempo, sugere que o *D. Duardos Segundo* continuava a ser lido em fins do séc. XVIII e que seus poemas ainda eram considerados dignos de atenção. A bem da verdade, não se trata de alusão isolada ao gênero cavaleiresco: os organizadores do referido dicionário fizeram amplo uso dos livros de cavalarias em seus verbetes.

seus queixumes por aquelas sombras”, ele ouviu “tocar ãa frauta” acompanhada de canto que principia da seguinte forma (IV, 15, ff. 26v-27r; *25v-26r):

Noutro¹⁴ fermoso vale já algum dia
Doces versos a Amor cantei mais ledos,
Quando minha ventura o consentia.

E inda agora guarda o arvoredor,
Nos altos troncos dos seus amieiros,
Escrita a glória que eu perdi tão cedo.

Como o poema anteriormente citado (“Onde Leonida for, vá juntamente”), trata-se de peça longa, escrita em tercetos formados por decassílabos com rimas encadeadas (a chamada *terza rima* ou *terzina incatenata*), forma comumente empregada por Camões e outros poetas da época.

Floramão travou cordial conversação com o autor dos versos, mas partiu logo dali, a pedido de nova personagem: uma sábia encantadora chamada Idanha. Tem início assim um episódio curioso, que propõe elaborada ficcionalização mitológica da origem de rios e cidades daquela região, sintetizada no relato de Idanha sobre os trágicos amores entre a princesa Coimbra, sua sobrinha, e um “salvagem” chamado Mondego. No local da morte da princesa, a tia erigiu “rico padrão” com uma oitava por epitáfio (“Coimbra, infelicíssima princesa”: IV, 15, f. 29r; *28r); finda a narração da sábia, trava-se o combate entre Floramão, portanto hábito de simples pastor, e Nabão, que mantinha cativo o filho de Idanha. Vitorioso, o príncipe é conduzido aos fabulosos jardins da sábia, situados nas proximidades do Tejo.¹⁵

A descrição dos jardins de Idanha guarda muitas analogias com a do Bosque das Saudades, já comentada. O narrador demora-se no registro das belezas do sítio, onde Magalino, falecido esposo de Idanha, instalara pirâmides de cristal, figuras mitológicas e outras maravilhas, criadas para encher os olhos de Floramão e a imaginação dos leitores. Importa destacar que havia ali, nos muros de uma varanda, numerosos “alegretes” (vasos ou canteiros suspensos) “com as flores e

¹⁴ *Noutro*: a lição é da 1ª ed. (f. 26r); a 2ª ed. traz “Nouero”.

¹⁵ Análise detida do episódio escaparia ao escopo deste trabalho. Isabel Almeida (1998, p. 526-539) aponta para o fato de a passagem conter referências ao dedicatário da obra, Pero de Alcáçova Carneiro, conde de Idanha, que enviuvara alguns anos antes: com efeito, o fato de tais aventuras serem protagonizadas por Floramão (o qual é curado de sua melancolia pela morte de Altea graças à intervenção da sábia) parece levar em conta a situação do conde. A estudiosa também destaca o aproveitamento de elementos da comédia vicentina *Devisa da Cidade de Coimbra*, além de tecer interessantes observações sobre a descrição dos jardins e dos festejos da sábia Idanha.

ervas que Magalino a seu propósito acomodava, acompanhadas de motes” (IV, 17, ff. 31v-32v; *30v-31v). Tal como para Aristides, a inspiração de seus versos provém das qualidades das plantas.

Muitas inscrições são formadas por decassílabos avulsos. Por exemplo, no vaso das rosas, cuja formosura é sempre acompanhada de espinhos, uma “tarja” dizia: “Assi vos fez Amor esquivia e bela”. Por sua vez, o mote posto junto aos cravos vermelhos declarava: “De vos verem tão crua se envergonham”; já o girasol (“tornassol”) sugeriu o seguinte verso: “Esta segue seu sol, eu o meu sigo”. Outros motes, no entanto, são compostos por tercetos de redondilhas, como os que acompanhavam os trevos, dos quais se dizia que tinham poder de fastar animais peçonhentos: “Todo o mal vence e desterra / A graça que Amor vos deu; / O meu não, que enfim é meu”.

E no alegrete de certa erva chamada “panace”, que tinha a fama de possuir “tantas virtudes, que não há mal para que não sirva”, o mote dizia: “Tem remédio para tudo, / Mas não o tem para mi, / Porque sem ele nasci”.¹⁶

Entre as demais maravilhas espalhadas pelo jardim, havia estátuas com figuras mitológicas. Uma delas representava o Amor com Pã a seus pés, “dando a entender que toda a máquina do mundo (que por Pã se significa) é sujeita às leis com que ele governa as cousas”; por isso, o “rótulo” associado à imagem declarava: “Só vencer-vos a vós, nunca Amor pode”. Adiante, em tanque de mármore ornado com pequeno castelo de prata, havia imagem de “ũa salamandra ardendo no fogo em que se cria”, de cuja boca brotava uma fonte de água, com o seguinte “rótulo”: “Assi do fogo d’alma os olhos choram”. O leitor familiarizado com a mitologia grega, segundo a qual a salamandra tinha sua origem no fogo, compreenderia o sentido da inscrição, que associava as chamas ao amor e a fonte às lágrimas (IV, 17, f. 33v; *32v).

Após a visita ao jardim, têm lugar os grandiosos festejos organizados pela sábia Idanha em honra a Floramão. A abertura das celebrações ocorre durante a noite, com o desfile de “duzentos salvagens cavalgados em diversas alimárias de estranhíssimas formas”, portando tochas e um estandarte com o retrato de Amor, acompanhado da inscrição “Furtou à morte o arco com que tira” (IV, 18, f. 34v; *23, f. 33v).¹⁷

No dia seguinte, prosseguem as festividades. A ambientação bucólica, a reiterada menção a “salvagens” e o nome dos pastores presentes (Valgério, Pausilipo e Salêndio, entre outros) não deixam dúvidas: o autor dialoga com a novela pastoril,

¹⁶ Os motes não transcritos aqui encontram-se na base “Universo de Almourol”.

¹⁷ O capítulo 18 da quarta parte recebeu erroneamente a numeração 23 no original. Os poemas citados a seguir encontram-se no mesmo capítulo, entre os ff. 36r-37r (*35r-37r).

gênero que gozava então de grande popularidade. Após a disputa de jogos rústicos (luta, corrida e tiro de arco, claramente distintos dos praticados na corte), dois pastores, Sílvio e Laureno, entoam “concertado canto” com vozes “suaves e sentidas”, ao som de “frauta”. Trata-se de écloga da qual transcrevemos apenas a primeira oitava:

Sílvio
Quando a fermosa Fflis leva à fonte
Ou assombrado bosque¹⁸ o manso gado,
Por onde quer que vai, não há quem conte
As flores que de novo mostra o prado;
Ou passe pelo vale, ou pelo monte,
Tudo deixa de lírios¹⁹ sinalado.
Eu, que as flores conheço que ela cria,
Com lágrimas lhas rego noite e dia²⁰.

Por fim, o capítulo apresenta ainda o epitáfio que Floramão compôs à memória do adversário vencido, constituído por uma oitava:

Nabão, que nem nas covas da espessura,
Em duros exercícios ocupado,
Pôde escapar²¹ das forças da ventura
Que lhe um cruel amor tinha guardado,
Quando cuidou lograr a fermosura
Em quem lhe pôs a vida o seu cuidado,
Então, por outra parte, quis sua sorte
Que, em vez d’achar a vida, achasse a morte.

¹⁸ Seguimos aqui a 1ª ed. (f. 35r); na 2ª, a separação das palavras sugere “à sombra do bosque”.

¹⁹ *Lírios*: a lição é da 1ª ed. (f. 35r); a 2ª ed. traz “livros”.

²⁰ Os versos 5 e 6 da 11ª (e última) oitava também são mencionados pelo *Diccionario da Lingoa Portuguesa da Academia Real das Sciencias de Lisboa* (1793, verbete “apurar”, à p. 373), mas com erro de transcrição. Enquanto o *D. Duardos Segundo* traz em suas duas edições “Verás ãa afeição na alma criada / Que amor de dia em dia mais apura”, o dicionário registra ao final do primeiro verso “cercada” no lugar de “criada”.

²¹ Esta é a lição da 1ª ed. (f. 36r); na 2ª, lê-se “escadar”.

6 Considerações Finais

Salvo engano, as peças aqui referidas não foram tomadas de outros autores; até mesmo suas referências a personagens do livro sugerem que elas tenham sido compostas com vistas a integrar o *D. Duardos Segundo*. A ser correta, a suposição indicaria que Diogo Fernandes estava familiarizado não apenas com as convenções próprias do gênero cavaleiresco, mas também com as tendências da poesia de seu tempo, aspecto ainda não observado pelos raros estudiosos que se dedicaram a sua obra.

Com efeito, o autor demonstra grande versatilidade poética, pois as peças atribuíveis a ele são representativas de diversas formas e estilos: ao lado das tradicionais redondilhas ao modo da “medida velha”, encontram-se exemplos de oitavas, élogos, elegias e composições em *terza rima*. Embora na obra os poemas não sejam nomeados com esses termos, o autor demonstra consciência de manejar diferentes estilos poéticos, uma vez que, enquanto as redondilhas são normalmente chamadas de “motes”, as demais composições são descritas ora como “cantos”, ora como “epigramas” e “epitáfios”, ou ainda “versos”. No que diz respeito à qualidade dessas inserções líricas, o fato de algumas serem mencionadas no dicionário da Academia de Ciências de Lisboa, produzido dois séculos após a edição do *D. Duardos Segundo*, atesta quão duradoura foi sua recepção.

Tais indícios sugerem que, apesar de não pertencer aos círculos cortesãos, Diogo Fernandes deve ter frequentado os meios poéticos da época. A inclusão de peças de dois outros importantes autores do séc. XVI no *D. Duardos Segundo* reforça esta hipótese: referimo-nos à ode “Já a calma nos deixou”, de Camões, e ao poema em *terza rima* “A Casa da Lembrança”, de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, aqui não abordados. Com relação ao Soropita, contemporâneo de Diogo Fernandes e um dos primeiros editores da lírica camoniana, elementos do livro permitem inferir inclusive uma relação de proximidade entre os dois (cf. Fernandes, 2025).

Quanto às funções exercidas pelos poemas, os exemplos recobrem os quatro graus descritos por Pedro M. Cátedra, atrás referidos: para além da inclusão de peças próprias ou alheias, como as de Camões e Soropita, a fim de “tornar memorável” determinada passagem do livro (1º e 2º graus), há ao menos um caso de conversão de composição poética em texto narrativo (a paráfrase da ode camoniana, examinada no trabalho acima referido), que configura o 3º grau de incorporação de peças poéticas em prosa literária, segundo a classificação de Cátedra. Por fim, o 4º grau proposto pelo estudioso, relativo à criação de “artérias líricas” no texto,

é realizado mediante a concentração dos poemas em determinados episódios, como o do Bosque das Saudades e o dos jardins de Idanha.

As passagens que reúnem diversos textos poéticos, alguns bastante extensos, são ambientadas em cenários especiais, como jardins o mais das vezes caracterizados pela presença do maravilhoso, ou em bucólicas paisagens naturais. Tais cenas oferecem, portanto, pausas numa narração em que os acontecimentos normalmente se sucedem em ritmo acelerado, conferindo-lhe variedade e constituindo “ilhas” ou interlúdios líricos dotados de forte apelo imaginativo, emocional e reflexivo, que terão sido saboreados com prazer pelos leitores da época.

Referências

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Diccionario da Lingoa Portuguesa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1793. tomo I. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/82b5791e-32da-437f-aa75-261d9a1467de>. Acesso em: 15 mar. 2024.

AGUILAR PERDOMO, M. R. La nao de amor del *Felixmarte de Hircania* y otras composiciones líricas en los libros de caballerías peninsulares. *Revista de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, v. 13, n. 2, p. 9-28, 2001.

ALMEIDA, I. *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*. 1998. 772 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1998.

ÁLVAREZ-CIFUENTES, P. Ecos cancioneriles en la novela seiscentista: el ejemplo de la *Crónica do Imperador Beliadro*. *Voz y Letra*, Madrid, v. 23, n. 2, p. 3-18, 2012.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, A. Las letras de Fortuna en el *Espejo de príncipes y caballeros* (parte III). In: MARTIN LÓPEZ, M. G. et al (eds.). *Estos que llaman libros de caballerías: estudios de literatura caballeresca*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2023. p. 399-417.

CÁTEDRA, P. M. El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV. *Journal of Hispanic Research*, Londres, n. 2, p. 323-354, 1993-1994.

FERNANDES, D. *Terceira [e Quarta] parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallarias de seu filho, o Príncipe Dom Duardos segundo*,

e dos mais Príncipes e Cavalleiros que na ylha deleytosa se criaram. Lisboa: Marcos Borges, 1587. Disponível em: <https://purl.pt/14774>. Acesso em: 22 ago. 2023.

FERNANDES, D. *Terceira [e Quarta] parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallarias de seu filho, o Príncipe Dom Duardos Segundo, e dos mais Príncipes e Cavalleiros que na ylha deleytosa se criaram*. 2. ed. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1604.

FERNANDES, R. C. G. Algumas inserções líricas no *D. Duardos Segundo*: poemas de Camões e Soropita publicados em 1587. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 15, p. 365-392, 2025.

FERNANDES, R. C. G. *Crônica de D. Duardos (primeira parte)*, cód. BNL 12904: edição e estudo. 2006. 539 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MARÍN PINA, M. C. Divisas con letra para una justa en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea. *Janus*, A Coruña, n. 8, p. 75-112, 2019.

MORAES, F. *Palmeirim de Inglaterra*. Ed., introd. e notas de L. M. Mongelli, R. C. G. Fernandes e F. Maués. Cotia: Ateliê, 2016.

RÍO NOGUERAS, A. Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías. In: NASCIMENTO, A. A.; RIBEIRO, C. A. (orgs.). *Literatura medieval*. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, v. 2, 1993. p. 73-80.

RÍO NOGUERAS, A. La poesia en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556). *E-Spania*, Paris, n. 13, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/e-spania.21208>. Acesso em: 04 out. 2023.

ROMERO, N. *Edição da Crônica de D. Duardos (segunda e terceira partes)*. 2012. 800 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo / Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2012.

SARMATI, E. El componente poético en los libros de caballerías. El caso de *El Círongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas. In: TOMASSETTI, I. (coord.). *Tradiciones, modelos, intercecciones*: callas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018. p. 277-298.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, A. *Os livros cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVII*.

Lisboa: Pearlbooks, 2012.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, A. *Universo de Almourol*. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa nos séculos XVI-XVIII. Valência: Universitat de Valencia, 2017. Atualizado em: 13 nov. 2023. Disponível em: <https://parnaseo.uv.es/universodealmourol/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ENTREVISTA

"A lentidão que a poesia precisa": Entrevista a Ricardo Marques por Marcus Vinícius Lessa de Lima

*"The Slow Sace of Poetry": An Interview With Ricardo
Marques by Marcus Vinícius Lessa de Lima*

Entrevistador

Marcus Vinícius Lessa de Lima

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

lessa.lima@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9632-5384>

Entrevistado

Ricardo Manuel Fernandes Marques

Universidade Nova de Lisboa (UNL) | Lisboa | PT

ricardomfm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3284-4913>

Resumo: Esta entrevista com o poeta e tradutor português Ricardo Marques (n. 1983) inicia-se com um preâmbulo em que o autor apresenta suas principais linhas de atuação na poesia contemporânea, além de comentar o diagnóstico crítico segundo o qual a poesia e seus agentes teriam se enclausurado na Universidade. Em seguida, Marques aborda as relações entre literatura/poesia e exílio, relatando a experiência de diversos poetas – incluindo ele próprio – que deixaram Portugal por volta de 2013, em decorrência da crise político-financeira global. Sob uma perspectiva mais geral, discute ainda a validade de duas abordagens distintas sobre o exílio: uma que o interpreta como fenômeno geopolítico e biográfico, e outra que o concebe como *topos* filosófico. A entrevista avança com uma seção dedicada à circulação e à crítica da poesia em Portugal na atualidade, encerrando-se com reflexões sobre a recepção contemporânea da poesia portuguesa no Brasil e vice-versa.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; poesia e exílio; crítica de poesia.

Abstract: This interview with Portuguese poet and translator Ricardo Marques (b. 1983) opens with a preamble in which the author outlines his engagement with contemporary poetry and comments on a critical diagnosis according to which poetry and poets have become confined within academic institutions. Marques then gives his account of the experience of many poets – himself included – who left Portugal around 2013 in the

wake of the global political and financial crisis. From a broader perspective, he discusses the validity of two distinct approaches to exile: one that interpretes it as a geopolitical and biographical phenomenon, and another that conceives it as a philosophical *topos*. The interview continues with a section devoted to the circulation and criticism of poetry in Portugal today, and finishes with reflections on the contemporary reception of Portuguese poetry in Brazil and Brazilian poetry in Portugal.

Keywords: Contemporary portuguese poetry; poetry and exile; poetry criticism.

1 Preâmbulo¹

Marcus Vinícius Lessa de Lima: *Ricardo, em relação à poesia você atua em cinco frentes: pesquisa universitária, docência, tradução, edição e a escrita propriamente dita, todas em Portugal. Para situar nossos leitores, você poderia nos dizer como essas áreas de atuação se conectam em suas atividades cotidianas e em que aspectos se distanciam?*

Ricardo Manuel Fernandes Marques: Pensando de um modo abrangente, creio que todas essas frentes estão aglutinadas por um mesmo elemento: a poesia. Também há que distinguir entre frentes activas e temporárias. Considero o meu trabalho com a poesia mais contínuo quando falamos da escrita e tradução de poesia, que nunca cessa – ainda que este trabalho tenha momentos mais mortos, ou de não-escrita, esses momentos são o reverso da escrita, e necessários para o pensamento por trás da poesia, são o silo enchendo de ideias para futuros poemas e traduções. A este trabalho de poeta e tradutor, que é contínuo, soma-se o trabalho enquanto pesquisador/investigador e que tem sido constante desde os tempos da graduação. Comecei por me interessar pela literatura oral/tradicional ainda nesse tempo, tendo pesquisado e editado pequenos trabalhos de literatura de cordel sobre, entre outras, os elementos vegetais na literatura tradicional portuguesa. Mais tarde descobri que outro poeta que muito admiro no panorama português contemporâneo também se interessou pelo tema (Mário Cesariny), o que me faz pensar nas fronteiras entre os assuntos que nos interessam... De todo o modo, logo aí desconstruí as definições de alta e baixa literatura, que rejeito, e percebi

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/06038-4. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

o interesse que têm as margens para o universo literário, bem como o interesse que tem a ligação entre suportes e textos que não são afins. De seguida, o meu doutorado foi sobre um poeta português vivo, Nuno Júdice, um interesse que me acompanha até hoje (neste momento em que ele já não está entre nós, acabei de organizar um livro inédito, saído um ano após a morte, e estou a trabalhar no seu espólio e no livro que ele deixou incompleto) e o caminho que tomei para o estudar foi o da intertextualidade, que também me interessa muitíssimo enquanto poeta e tradutor desde sempre. Logo a seguir, no meio da crise económica provocada pela falência bancária, auto-releguei-me para Inglaterra, numa espécie de exílio de tudo o que me enojava em Portugal. Não fui para lá já com um trabalho certo, nem tive nenhum trabalho ligado a nenhuma universidade, mas contactei com o mundo da tradução a outros níveis, senti o pulso daquela sociedade. Mais tarde percebi não só que a minha saída (auto)forçada e zangada, como a estadia por lá foram experiências indispensáveis para pensar seriamente na poesia e, quando senti que encontrei uma voz, publiquei o meu primeiro livro de poemas.

Ganhei bolsa de pós-doutorado, voltei a Portugal e um pouco atrás, ao Modernismo, para perceber as ligações literárias e artísticas nas revistas do chamado Primeiro Modernismo Português (1910-1926), estudando, digitalizando e mapeando em várias frentes de divulgação (criei um site de consulta gratuita de que muito me orgulho,² organizei exposições na Biblioteca Nacional, escrevi artigos e livros). Este passo foi importante para perceber a fundo este período tão importante e tão informador do que se passa ainda hoje na poesia portuguesa, perceber como actua o meio literário por meio de um dos seus símbolos: a revista. Mais uma vez, notei como não há fronteiras e tudo se toca: o próprio Nuno Júdice, enquanto investigador, dedicou-se ao estudos das revistas deste período, nomeadamente *Portugal Futurista*...

Feito este trabalho e desde a pandemia, tenho-me concentrado de novo na poesia contemporânea, no sentido de a mapear e de apontar o que tem acontecido, mais até do que pensar profundamente este momento recente e actual, ainda que também tenha indicado e posto em cima da mesa algumas ideias. A questão é que de repente olhei em volta e não vi quase ninguém interessado nesse assunto, até fugindo dele, alegando que não vale a pena fazer esse trabalho, não vale a pena olhar para os poetas novos (de agora) que começaram a escrever nos últimos anos. Editei por isso algumas antologias, como esta da *Relâmpago* (Amaral; Marques,

² Disponível em: <<https://modernismo.pt/index.php/revistas>>. Acesso em: 5 nov. 2025.

2024), que no fundo põem em cima da mesa outros nomes recentes que têm feito o seu percurso pessoal na literatura portuguesa.

Pelo caminho, tenho tido momentos pontuais de docência, universitária e secundária, que considero momentos muito especiais de contacto com o público – leitor, investigador, aluno. Estes momentos são importantes como reavaliadores do meu pensamento sobre o que tenho aprendido, pois implica sempre uma passagem de conhecimento a outrém, que tem necessariamente de ser organizado e sistematizado. Voltar a ideias, voltar aos clássicos, reavaliar o presente. Estamos sempre nesse trabalho quando nos dedicamos ao ensino. E isso informa sempre o pensamento sobre o presente, pelo menos para mim.

Respondendo à questão directamente, creio que estes interesses e frentes, para usar o seu termo, se tocam, por vezes interpenetram e estão, ao mesmo tempo, bastante distantes entre si. Este último exemplo que darei é paradigmático: acabo de ter um convite para escrever dois verbetes para um dicionário de relações ibero-americanas que sairá no próximo ano em Espanha. Quais são os verbetes? Nuno Júdice e José Pacheco (o director de *Contemporânea*, uma das principais revistas do Modernismo Português). Creio que o convite fala mais sobre o meu percurso e os meus interesses do que eu poderia aqui explicar por palavras...

M.V.L.L.: *Impressão bastante difundida no Brasil hoje – seja na voz de detratores, defensores, ou observadores céticos – é a de que a poesia, ou pelo menos a poesia que circula em livros e revistas, teria se refugiado na Universidade e de que o circuito produção-publicação-crítica seria coordenado sobretudo por atores vinculados à docência e à pesquisa universitárias. É um discurso também recorrente em Portugal? E, a seu ver, há mais exageros ou fatos nesse tipo de diagnóstico? Se houver algum fundo factual, quais você julga serem suas implicações imediatas para a escrita e a leitura do poema?*

R.M.: Efectivamente já li muitas pessoas a defender essa ideia também em Portugal, mas não creio que a poesia se tenha refugiado na Universidade, nem está refém de ninguém nem de nenhuma instituição, pelo menos na realidade a que assisto mais directamente, em Portugal. A poesia resiste (Jean-Luc Nancy)³ sempre a isso tudo e continua apesar de todos e dos esforços em engavetá-la, academizá-la. Creio que podemos dizer com segurança que se assiste a um certo academismo de alguma da poesia que se vai escrevendo e publicando, mas penso que isso é natural, tendo em conta que cada vez mais há doutorados e mestres em literatura, mais ampla

³ Ver Nancy (2005).

formação, maior acessibilidade à universidade e a estudos chamados “superiores”. É uma decorrência lógica e a tentação por vezes é muita, não só para o estudante de Letras, de ver se se é poeta, afinal... Se essa quantidade se traduz depois na mesma proporção de qualidade, não creio, até porque as universidades também não estão a passar o seu melhor momento (mas isso seria uma outra discussão).

Enfim, uma coisa é certa: um poeta não é o mesmo que um académico. Mas sempre em todos os tempos existiram maus e bons poetas, independentemente do seu grau de estudo e envolvimento académico com a poesia. O nosso tempo não é, decididamente, excepção, ainda algumas vozes em Portugal achem que nada do que se publica hoje em poesia tem valor.

2 A poesia e seus exílios

M.V.L.L.: *O que vou lhe perguntar agora é assunto que ultrapassa em larga medida o alcance duma entrevista, assunto ao qual Claudio Guillén (2005), por exemplo, precisou dedicar um livro inteiro (O Sol dos Desterrados) para, no fim das contas, deixar a questão ainda em aberto. De todo modo, gostaria que você esboçasse um panorama de como o exílio – temática, imagética, linguisticamente – se tornou um topos muito característico da poesia moderno-contemporânea. Ou, talvez, até de antes, se for o caso de falarmos numa poesia pós-Iluminista ou da Era Moderna, como Harold Bloom já preferiu...*

R.M.: Não sei se tenho fôlego para tanto, sobretudo no contexto desta entrevista, mas gostaria de partilhar algumas ideias, sobre as quais já escrevi, no que toca à temática do exílio na mais recente geração de poetas portugueses. Em primeiro lugar, creio que é preciso contextualizar o eclodir de uma série de novas vozes e de novas chancelas independentes, por volta do ano de 2013, em Portugal, no contexto mais amplo de uma crise político-financeira. Este foi o caldo social onde estas vozes e chancelas surgiram, no rescaldo da vinda da Troika do FMI a Portugal (2011-2014) pela segunda vez na história democrática do país. Foi um período muito conturbado para nós, jovens poetas, que começávamos a escrever os poemas mais sérios e a publicá-los. Lembro-me que o primeiro-ministro da altura dizia constantemente que nós, os jovens, fazíamos bem em sair de Portugal, um convite inacreditável à emigração que provocou a ira e o choque de todos, pois normalmente queremos que as figuras máximas do nosso estado promovam, ao invés, a estabilidade e a inserção social das camadas mais jovens no mercado de trabalho, assim como o convívio pacífico com outros estratos demográficos...

Foi um período de grande turbulência social, de grandes contestações aos cortes orçamentais (até dias feriados o governo cortou, carruagens de metro, no sentido de poupar mesquinamente alguns trocos) e toda uma geração emigrou, como não se via há décadas. Eu fui um deles, não via absolutamente nenhum futuro aqui em Portugal. Antes de mim, já haviam emigrado outros poetas, como o João Bosco da Silva, para a Finlândia, a Tatiana Faia e o seu marido, também poeta, José Pedro Moreira, para Inglaterra, como eu, bem como o Ricardo Tiago Moura, para a Dinamarca e o Álvaro Seça, também para o norte da Europa, em primeiro lugar para a Suécia, creio. Eu fui o único que voltei, por razões afectivas e pessoais (o meu descontentamento com a realidade portuguesa, porém, mantém-se) mas, como eles, comecei a publicar no “exílio”, com a sensação de ter sido “relegado” pelo meu país. Emigrar nunca é fácil – ainda que tenha lucrado, indirectamente, com o contacto com outras culturas e outros modos de ver o mundo (no entanto, é de notar que Pessoa, que sabia tudo sobre o mundo, quase nunca viajou).

De todo o modo, creio que ainda está por estudar mais profundamente este movimento recente, temática, imagética e linguisticamente. Sei por causa própria e por leitura destes poetas (antes de nós há outros, claro, de que gostaria de destacar Jorge de Sena, talvez o exemplo mais paradigmático de poeta-exilado-político das letras portuguesas recentes, ou o seu amigo Alberto de Lacerda, ou o amigo destes Luís Amorim de Sousa) que essa experiência desenraizante modifica necessariamente quem somos e, como tal, o que escrevemos. Este assunto interessa-me muito e gostaria de me sentar um dia e pensar-escrever sobre ele, já que estou tão implicado.

Existe uma antologia grega muito pertinente sobre a experiência similar que os novos poetas gregos tiveram durante a estadia da Troika no seu país, paralela da nossa. Foi publicada fora da Grécia, na Penguin inglesa, em 2016, e intitula-se, ironicamente *Austerity Measures* (uma brincadeira com a expressão mais detestada da altura a nível político-económico, e que pode ser traduzida como *Medidas de Austeridade*) (Van Dyck, 2016). Curiosamente, há uns anos, a Tatiana Faia fez uma comunicação comparando esta antologia com a minha, *Já Não dá Para Ser Moderno: seis poetas de agora* (Marques, 2021), sob esse prisma da crise e do exílio. Quando a organizei, em 2021, não pensava nesses termos, mas era inevitável que o exílio e a crise lá aparecessem. Mais tarde, o ano passado, quando assumi a co-direcção do número da *Relâmpago* sobre poesia portuguesa de agora (Amaral; Marques, 2024), assumi também essa missão de voltar a contar a (nossa) história e chamei ao meu artigo “*Geração Crise (Ou a Poesia Portuguesa de Agora)*” (Marques, 2024). Como vemos, todas as coisas se interligam e creio ser terreno fértil para futuros investigadores do período.

M.V.L.L.: *Continuando na linha da pergunta anterior, quais circunstâncias lhe parecem as mais acuradas para explicar uma obra poética centrada no exílio ou no desterro? É preciso olhar sobretudo para a geopolítica, para como as guerras, os totalitarismos, as ditaduras e as migrações em massa afetam vidas individuais, levando-nos, evidentemente, para o limiar esfumado entre o campo biográfico e sua contextualização histórica? Ou as tendências do pensamento filosófico – que também influem sobre o campo literário e afetam a mundivisão dos poetas – teriam peso igualmente relevante?*⁴

R.M.: Para responder à sua pergunta de um modo muito simples, sobretudo para quem leu a minha resposta anterior, creio que alguém emigra/se exila/se refugia (mais uma vez, são três coisas diferentes, até legalmente falando) apenas por um ou mais de três motivos – pessoais/afectivos, políticos e financeiros. Ovídio foi o primeiro, cronologicamente, de uma longa linha de escritores/poetas a quem isso sucedeu no mundo ocidental, e que sobre isso escreveu. No tema do exílio é sempre preciso voltar a ele, em todos os tempos, pois as questões e as circunstâncias não mudaram assim tanto.

Não sei até que ponto uma obra centrada no exílio e no desterro tem outras motivações que não estas concretas e terrenas de ter de se ver obrigado a “transplantar” de um lugar para outro. Claro que depois existe todo um pensamento sobre essa experiência de lugar-outro, mas é sempre algo posterior. E também há uma questão paralela, que já abordei atrás, de não ser necessário, como não foi a Pessoa, sair de um só sítio para conhecer o mundo. Mas isso é um outro tipo de exílio, efectivamente mais filosófico e platónico, que talvez não seja tão útil assim para ler a obra de um Jorge de Sena, por exemplo. Para dar um exemplo que me é muito caro, a sua *magnum opus* *Metamorfoses* (1963) não teria certamente existido se ele não tivesse estado exilado em Araraquara ou ido ver o Artemidoro ao Museu Britânico, também num contexto de perseguição política, pelo que as suas reflexões filosófico-poéticas nesses poemas partem dessa experiência concreta e não

⁴ Nesta pergunta penso, de um lado, na qualificação do século XX como a “era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”, conforme Edward Said (2003, p. 47) propôs em seu famoso ensaio, e no quanto disso se estenderia ao nosso século. Ana Luísa Amaral, cabe dizer, terminou seu importante livro de 2019 com uma “Prece no Mediterrâneo”: “Em vez de peixes, Senhor,/ dai-nos a paz” (p. 137). E desde o título, *Agora*, esse livro se inclinava ao coletivo, ou melhor, ao espaço em que se disputa o destino da coletividade. Por outro lado, lembro de Jean-Luc Nancy (2001), que demonstrou o quanto a filosofia desse mesmo século XX reincidiu na ideia de que “a existência é um exílio”, um “movimento de saída para fora do próprio”. O que se projeta, evidentemente, na questão do carácter descontínuo da subjetividade, “fragmentada”, “desmesurada” ou “sem ancoragem”: Pessoa seria uma recordação impositiva aqui, quer em sua versão oficial quer em sua corrosão cesariniana.

de tentar desenvolver academicamente uma ideia-conceito de exílio. E não é por acaso que a obra se chama *Metamorfoses*, referência a Ovídio...

Em suma, creio que na temática do exílio existe verdadeiramente “um limiar esfumado entre o campo biográfico e sua contextualização histórica”, mas depois os textos que se produzem a partir dessa experiência biográfica e informada pelo contexto histórico têm de valer por si – e talvez seja por isso que *Metamorfoses* é a sua obra-prima e tem dos mais icônicos textos senianos, quicá da poesia portuguesa moderna-contemporânea, na minha opinião.

M.V.L.L.: *Chamado a conferenciar sobre o exílio, Joseph Brodsky (2016) constrói um pensamento sobre o potencial de máxima individualização que a arte literária preservava, apesar de tudo e ao longo das épocas. Numa conferência de 1987, por exemplo, ele diz o seguinte: “Muitas coisas podem ser compartilhadas: uma cama, um pedaço de pão, convicções, uma amante; mas não um poema de Rainer Maria Rilke [...]”. Uma obra de arte, principalmente de literatura, e a poesia em específico, fala diretamente com a pessoa, criando uma relação sem nenhum intermediário” (p. 45). Para Brodsky, o exílio parece intensificar e literalizar certos aspectos da arte da escrita, pois coincide com uma perspectiva bastante solitária de mundo, ou um enraizamento no próprio eu. A seu ver, semelhantes perspectivas, enriquecem a complexidade de nosso olhar sobre a condição do exílio, ou corremos o risco de, perdidos nas raias de uma estética de pendor metafísico, esquecermos a dimensão política e material? Ou seria o contrário: ao privilegiar apenas o dado político é que perderíamos de vista as profundidades do abismo interior a que chamamos subjetividade?*

R.M.: Como dizia anteriormente, há que fazer uma distanciação clara entre a experiência concreta de exílio, terrena, política, com motivações materiais, e outra experiência, mais metafísica e mais do plano das ideias, que é a experiência já filtrada por um novo eu que reflecte sobre isso. Sei por experiência própria que, quando se sai do lugar onde se nasceu, nunca se volta o mesmo, se algum dia deixarmos o Ponto Euxino para voltar ao Ponto Inicial. Essa segunda experiência de que falava é a reflexão sobre o que (nos) aconteceu/está a acontecer, de um ponto de vista subjectivo.

Joseph Brodsky parece-me paradigmático neste enquadramento – veja-se como a sua obra, já noutra língua, se centrou na reflexão sobre essa dupla experiência, concreta e metafísica. Creio que ele tem razão quando afirma que pode haver um certo “intensificar” na medida em que, como provam os estudos sobre textos autobiográficos, não há maior ficção do que uma autobiografia: Nem a pessoa com a melhor memória do mundo pode lembrar (mesmo que aponte num caderno) todos

os detalhes de como um determinado evento se passou – não só fisiologicamente isso seria improvável, como seria sempre de uma perspectiva subjectiva, pessoal, unívoca. Se alguém estivesse ao seu lado, relataria o mesmo evento de forma e em termos necessariamente diferentes.

M.V.L.L.: *Roberto Bolaño (2013) afirma o seguinte numa conferência dedicada ao tema: “literatura e exílio são [...] duas faces da mesma moeda, nosso destino posto nas mãos do acaso. [...] A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória” (p. 3). Pouco depois, concluirá que os grandes escritores não podem ser nacionais: são viajantes e pessoas, com o que damos a volta ao círculo e descobrimos que, para Bolaño, a condição do escritor é um desterro permanente (p. 5). Há pontos valiosos a se considerar nesse raciocínio, ou a imagem de uma pátria da poesia, atemporal, universal, sem geografia – nem Reino, nem Império, talvez um mero lugar... – é demasiado abstrata?*

R.M.: Como diria um companheiro sul-americano de Bolaño que muito prezo – Jorge Luis Borges –, ¿Y porqué no? Aliás, ele próprio trabalhou bastante a metáfora da biblioteca na sua obra nesse afã. Aceito que possa haver uma pátria da poesia sem tempo e sem geografia e sem línguas, etc. Também como disse um dos escritores preferidos de Borges, Oscar Wilde, “Todas as coisas belas pertencem à mesma era.” É uma ideia sedutora, bonita, num mundo cada vez mais fragmentário, desigual, desencantado, onde uma hiperglobalização hipertextual não correu como o desejado – só nos afastou mais, não tomamos atenção ao que se passa no vizinho do lado e autocentrou-nos numa lógica destrutiva e não criadora.

Acho que cada poeta é um universo próprio, como cada ser, humano ou não, é único. A existir uma pátria assim, só podia ser uma que respeitasse a individualidade e a estética de cada um – mas isso talvez até fosse uma contradição nos termos... uma utopia?

Creio que entendo, porém, quando Bolaño diz categoricamente que os escritores não podem ser nacionais – creio que ele poderia até querer dizer mais “nacionalistas”, pois isso sim parece-me incompatível, na minha opinião, com a integridade de se ser escritor. Dito por outras palavras, ter nascido num determinado lugar não pode ser motivo para um amor cego a esse lugar, ou para elegê-lo acima de todos os outros; podemos desenraizar-nos e escrever noutra língua, mesmo metaforicamente falando, mas não podemos evitar ter nascido num dado lugar. Neste sentido, Clarice Lispector é talvez um bom exemplo do que quero dizer: O que nos importa fundamentalmente para a leitura da sua obra que tenha nascido na actual Ucrânia?

Para a sua biografia é certamente importante, nem que seja como denegação de lugar, aprendizagem de escritora, mas está longe de ser uma escritora nacional ou nacionalista, os seus temas são os temas de sempre da condição humana – e esse é o compromisso do escritor sério, mesmo o mais jocoso e irónico. Eu considero-me de vários lugares e vou-me descobrindo melhor nessas descobertas, sei hoje que o contacto com a diversidade é chave na vida de um ser humano.

Mas estamos no plano de afirmações sentenças e generalistas, que é algo que tento evitar ao máximo.

M.V.L.L.: *Por fim, para terminar este tópico, algumas perguntas breves (o que não significa que as respostas tenham de ser igualmente resumidas): qual a relevância de um pensamento do exílio para compreendermos a poesia escrita hoje em língua portuguesa? Qual peso o contexto pós-colonial teria para esse pensamento? O nacionalismo étnico e o espessamento das fronteiras geográficas me parecem tónicas contemporâneas, contrabalanceadas pela conectividade digital e por uma tendência ao nomadismo virtual transcultural e transnacional: o que essa ambivalência pode significar ou já significa para o que chamamos de “literatura do exílio”?*

R.M.: Penso que o pensamento do exílio na poesia portuguesa mais recente tem toda a pertinência, como tenho vindo a dizer, incluindo num contexto pós-colonial de ambivalências várias, como aponta a sua pergunta. Esta história está a decorrer e precisa de ser contada e mapeada de diversas maneiras, por diversas vozes. Falei anteriormente daqueles cinco poetas que começaram a escrever as suas obras fora de Portugal, mas há mais. O que diz a obra deles sobre a poesia portuguesa, o lugar de Portugal no mundo, o que é ser português? Como modificou a poesia portuguesa actual? São questões que naturalmente ocorrem e para a qual pode haver várias respostas.

Há também, especificamente sobre o pós-colonial e a questão da identidade portuguesa no mundo, o interessante caso da Patrícia Lino, que trabalha e pesquisa num triângulo entre América do Norte, América do Sul e Europa. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020) é uma obra importante que precisa de ser mais equacionada, seja no seu contexto performático e experimental, seja nas questões que traz para a discussão sobre essas várias ambivalências que refere na sua pergunta.

Penso que o lado positivo de toda esta globalização, seja pelo prisma do nomadismo profissional, seja pelo da conectividade digital, é a potencialidade de maior contacto com outras tradições literárias, o que pode levar a uma maior abertura a

outro tipo de textos poéticos (é preciso é o viajante querer), a um desvincular de uma tradição portuguesa, seja isso lá o que for, pois o cânone está sempre a mudar. Eu quando escrevo, nunca penso muito nas pesadas tradições portuguesas, ainda que o meu pensamento tenha uma tendência intertextual...

3 Poesia e crítica em Portugal hoje

M.V.L.L.: *Numa entrevista algo recente para a revista brasileira de poesia Ouriço, Manuel de Freitas respondia a uma pergunta sobre os “caminhos criativos para a crítica” da seguinte maneira: “Em Portugal, salvo raríssimas exceções, a crítica limita-se a aplaudir, genuflectória, o que produzem os grandes grupos editoriais. Os blogs pretensamente críticos aplaudem, por sua vez, meras inanidades” (Freitas et al., 2021, p. 86). Retóricas da desilusão à parte, os atuais críticos de poesia em Portugal se interessam em exercer influência sobre o público-leitor por meio da inclusão e exclusão de obras, ou seja, estabelecendo critérios claros de valor? Ou há outro tipo de relação com o texto poético, concebendo-o como um objeto cultural sempre capaz de dizer algo sobre nosso tempo, quase como se houvesse continuidade automática entre o que a poesia diz e o mundo que podemos abarcar?*

R.M.: Já o disse sobejas vezes, em vários lugares, que temos um grave problema de crítica em Portugal (e acho que de um modo geral pelo mundo) e quando o digo, penso sobretudo nos periódicos. Não só temos piores críticos, menos críticos e mais mal pagos, como o espaço para essa crítica foi encurtando (menos suplementos e menos caracteres por crítica). Lembro-me que, quando estudei a obra poética de Nuno Júdice, fiquei surpreso ao reparar que na sua juventude (anos 60) era comum um poeta escrever crítica em jornais, até porque havia essa demanda por parte do público, havia interesse de uma comunidade de leitores e, assim, existiam vários suplementos culturais e literários. É todo um outro mundo face ao tempo actual. Ainda este ano, em Portugal, acabou, ao fim de quase meio século, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que, mesmo com todas as suas deficiências, era importante existir. Nada se renova em Portugal, é mais fácil tudo acabar. Achei este fim muito simbólico do que se passa quanto ao interesse no fenómeno literário em Portugal.

Neste início de século, houve um tempo interessante de proliferação de blogues, que eram autênticos fóruns onde os poetas se encontravam e trocavam ideias, poemas... Falando com alguns editores de poesia que começam as suas editoras

nesse período, percebi que esse encontro *online* foi importantíssimo para a criação dessas novas editoras que foram lançando nomes desconhecidos. Depois, sensivelmente a meio da década passada, surgiram com muita força as redes sociais e criaram um outro mundo, em que a lógica não me parece ser tanto a partilha, mas mais a divulgação e promoção individualista.

Tudo isto para dizer que o que hoje acontece a um livro de poesia, quando sai, mais provavelmente, é o seu silenciamento, seja deliberado, seja por não haver interesse/espço/tempo, portanto não me parece nada que haja critérios claros de valor na escolha de obras a recensear. O que me parece existir é cada vez mais uma mercantilização da crítica, numa lógica de troca de favores, o que pode ser explicado pelo encurtamento do espaço de crítica. E estamos igualmente muito longe, como diz na sua pergunta, de uma lógica de concepção do objecto-livro como objecto cultural, sobretudo a nível dos grandes grupos editoriais, que funcionam cada vez mais como “gestores livreiros” do que como editores.

Muitas vezes dou por mim a pensar que o que interessa já não é o texto poético/literário enquanto fenómeno estético no quadro de um outro mais amplo e muito antigo chamado “livro”, mas sim a mensagem, o significado, a agenda, de modo a rapidamente engavetar uma obra ou um autor, de modo a vender mais livros. A crítica que depois lemos nos poucos suplementos e revistas é sobretudo sobre os livros de grandes grupos editoriais mais visíveis, e com mais dinheiro e uma máquina oleada para manter a sua presença visível nos escaparates; essa crítica acaba por ser a paráfrase da descrição do seu conteúdo, ou da mensagem, não consistindo, muitas vezes, em ideias originais sobre o objecto-livro (como, se há tão pouco espaço para discorrer?). Por alguma razão é cada vez mais comum falarmos de “indústria livreira”... O grande público, esse, consome o que lhe dão mais visivelmente, sai pouco em procura de outros livros, e está cada vez menos exigente.

Este creio ser, em breves pinceladas, o retrato do nosso tempo.

M.V.L.L.: *No entanto, a atividade crítica já ingressa no âmbito da valoração quando escolhe qual poesia comentar ou deixar de comentar. Noutras palavras, de fato nada novas: crítica literária isenta é um oxímoro. Tendo isso em vista, é possível falar em novos critérios de valor, critérios que não dependem mais duma defesa pública da “boa poesia” contra a “má” – em termos de linguagem, recursos, releitura da tradição, complexidade e alcance, por exemplo –, mas que, em vez disso, ainda selecionam e divulgam poetas e poemas, partindo, contudo, do quão compatíveis são com a visão de mundo do crítico? Se sim, qual espaço nos resta para discutir a linguagem dos poemas?*

R.M.: Como acabei de dizer, era preciso primeiro que houvesse um grupo reconhecível de críticos de poesia em Portugal em periódicos para poder fazer uma afirmação mais generalista. Dos poucos que há, porém, posso observar que, sim, a tendência geral confirma a afirmação da sua pergunta (“crítica literária isenta é um oxímoro”). Muitas vezes as lógicas são de ataque pessoal e não em relação ao texto/livro propriamente dito, assente numa lógica algo passadista de gosto pessoal, até mais do que na lógica boa vs má poesia, com muita falta de leitura prévia e muita rapidez de análise.

M.V.L.L.: *Creio que concordamos que o panorama crítico atual, e talvez a um nível que transcenda o espaço lusófono, é dominado por uma crítica de viés temático... Não haveria certo cinismo estratégico em qualificar essa crítica como “objetiva”, “descritiva” de meros contextos e dinâmicas culturais, e ocultar que também ela é, no fim das contas, interessada como toda outra forma de crítica?*

R.M.: Não sei se entendo o que quer dizer com crítica de viés temático, mas espero ilustrar tudo isto que venho falando sobre a crítica portuguesa com o que sucedeu com o último número de *Relâmpago*. A última vez que uma revista fez um balanço deste género sobre a nova poesia portuguesa foi há cerca de vinte anos (2003); quando saiu este número, houve ou um silenciamento generalizado da crítica, ou um ataque pessoal concertado por dois críticos, em dias seguidos num mesmo periódico, eivado de incongruências e erros factuais, face aos editores do número e aos poetas que o compunham.⁵ Para além disso, pareceram-me textos irreflectidos e mal argumentados, com lógicas que denotam uma parcialidade que rima com desonestidade intelectual, simplesmente para criar polémicas baratas e *soundbite* nas redes sociais. Previsivelmente, os dois textos nunca se ocuparam a discutir as propostas estéticas e os poemas propriamente ditos dos seus autores. Achei um espectáculo triste e bastante ilustrativo das duas faces da crítica em Portugal, actualmente: silêncio ou ataque pessoal. E depois, como disse, a proliferação de uma crítica anódina sobre livros que são publicados para vender como pães quentes.

M.V.L.L.: *No IV Colóquio Internacional de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea & I Colóquio de Teorias da Poesia, a sua conferência intitulou-se “Geração crise (ou a poesia portuguesa de agora)”, retomando artigo publicado no nº 42 da Relâmpago. Na ocasião, uma das justificativas para rasurar a ideia de geração – como aliás você tem*

⁵ O entrevistado se refere aos artigos de Duarte (2025) e Pinto (2025).

*feito nesta entrevista – seria a da multiplicidade, da ausência de unidade programática. Mas a rasura, devo notar, não implica perda de legibilidade: a palavra geração está ali. A ideia de unidade, em si, não redundava sempre em algo muito didático, visto a posteriori, quando já se tem uma visão de conjunto do que foi, e se pode, assim, eliminar com mais facilidade as arestas e dissonâncias? Das tentativas de unidade programática desde o princípio do século XX, para ficar por perto, sempre saíram poetas bem diferentes...*⁶

R.M.: Não posso afirmar categoricamente que não vejo uma **geração**, em primeiro lugar porque faço parte desse grupo de poetas, depois porque estamos muito próximos temporalmente desse momento, logo o meu/nosso distanciamento não pode ser totalmente imparcial. Leio os poetas da minha **geração**, vi-os surgir e realmente não encontro uma unidade temática ou outra que me faça pensar numa **geração**. Vejo pontos de contacto, mas são mais visíveis as arestas e as dissonâncias, ou seja, a diversidade, mas apenas isso. Acho ainda muito cedo para dar qualquer certeza, mas a minha intuição e o empirismo de testemunha, para já, diz isso.

Sim, a unidade programática “**geração**” é muito problemática, e falava da sua falência com o Gustavo Rubim, um professor e ensaísta que estimo muito e um leitor atento da poesia contemporânea. Acho que esse conceito já não nos serve como unidade produtiva de análise académica.

Assim, custa-me falar de **geração** quando, por exemplo, no mesmo ano de saída do primeiro livro de Rosa Oliveira (n. 1958), saiu o primeiro livro de Ricardo Tiago Moura (n. 1978). São poetas muito diferentes, seja tematicamente, seja estilisticamente, para não falar da diferença óbvia de idade. Parece-me claro, isto. E precisamente para não tornar o discurso académico muito didático, eliminando arestas e dissonâncias, não vejo como aglutinar no termo “**geração**” esse grupo de poetas.

Por outro lado, não creio que seja uma estratégia de *marketing*, como já me disseram, de imposição deste grupo de poetas novos (até porque actualmente não se pode definir qualquer grupo de poetas já canonizados a esta distância), face ao grupo mais reconhecidamente anterior, como foram os apocrifamente chamados “Poetas sem qualidades”. Esta denominação foi criada em ambiente académico por algumas pessoas que pegaram na ideia apetecível do título da antologia (Freitas, 2002), já de si heterogênea, publicada pela Averno, em 2002,

⁶ O evento em questão foi sediado em três cidades e instituições brasileiras – UFMS (Três Lagoas), UFMG (Belo Horizonte) e USP (São Paulo) –, entre os dias 26 de maio e 18 de junho de 2025. O entrevistado proferiu sua conferência no primeiro turno do colóquio (UFMS), na mesa-redonda Poesia Portuguesa de Agora (27/05/2025). A presente pergunta foi desenvolvida a partir da intervenção do Prof. Dr. Roberto Bezerra de Menezes (UFMS) no debate que então se sucedeu.

no sentido de erroneamente generalizá-la a um dado grupo de poetas (ainda que, esses sim, fossem mais próximos geracionalmente).

Neste momento, interessa-me a mim mais a ideia de mapeamento do que aglutinação, como disse no início da entrevista. Se ninguém fizer esse levantamento, não pode haver pensamento posterior.

4 Poesia brasileira em Portugal e vice-versa – Séc. XXI

M.V.L.L.: *Em 2000, sob direção de Carlos Mendes de Sousa, a revista Relâmpago publicou um dossiê intitulado “Poesia Brasileira Actual”, com cinco ensaios sobre o tema – eram quatro críticos brasileiros, acrescidos de Joana Matos Frias – e mini-antologias de seis poetas, alguns deles já premiados e consolidados à época, outros com obra então relativamente incipiente.⁷ Há lugar e interesse para esse tipo de empreitada editorial em Portugal hoje?*

R.M.: Creio que se assistiu, em Portugal, a um crescente interesse pela literatura brasileira (sobretudo do século XX, mas também já dos novos poetas do século XXI) nestas últimas décadas. Se pensar nos tempos da minha graduação, há cerca de 20-25 anos, em que havia poucos departamentos de estudos brasileiros, e poucas (comparativamente) edições de literatura brasileira disponíveis no mercado editorial, poucas pessoas com quem discutir esta literatura, e olhar agora para o panorama actual, é todo um mundo diferente. Agora, até foi necessário trazer uma sucursal da Livraria da Travessa para Lisboa (2019), que rapidamente se tornou uma referência e que é hoje uma das livrarias preferidas de muitos poetas portugueses que conheço! Pena os preços, inflacionados pela travessia atlântica, uma coisa incompreensível no mundo globalizado em que tantas facilidades nos foram prometidas...

Todo esse preâmbulo para responder que sim, vejo lugar e interesse para esse tipo de empreitada editorial em Portugal, mesmo tendo nós um mercado minúsculo e ausência de crítica. Tenho lido novos poetas brasileiros sobretudo *online*, mas verifico que as pequenas editoras de poesia aqui têm progressivamente apostado em nomes praticamente desconhecidos da poesia brasileira actual, com destaque para a Douda Correria, e até para a editora onde publico a maior parte dos meus livros, a não (edições), que até começou a sua trajectória, em 2013, com um livro da

⁷ Índice disponível em: <https://www.relampago.pt/relampago-sumarios/relampago-7-sumario.html>. Acesso em: 26 ago. 2025.

Júlia de Carvalho Hansen. Lembro-me de uma empreitada semelhante, intitulada *É agora como nunca: Antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira*, publicada pela Adriana Calcanhotto na extinta Cotovia, em 2017. No caso de editoras com maiores recursos, tanto a Tinta-da-China como a Imprensa Nacional apostaram também recentemente na publicação de alguns poetas brasileiros, alguns quase desconhecidos por cá, outros verdadeiros clássicos.

Porém, como todas as empreitadas editoriais de apostas de risco em Portugal, país conservador em tantos aspectos, o sucesso ou insucesso depende não tanto da edição propriamente dita, mas mais de factores externos à edição: é preciso estar ou cair nas boas graças do *establishment* literário *a priori*, e já aparecer na cena bem recomendado... Já existe uma predisposição para gostar ou simplesmente espreitar esta antologia da *megastar* da música brasileira, por exemplo. *A posteriori*, é necessário que um crítico ou um *influencer* ou um *bookstagramer* comece a tendência de se falar do livro. Mas é sempre uma questão em aberto, essa da recepção. O que o meu contacto com o mundo do livro me mostrou foi que o texto propriamente dito talvez seja o factor menos importante para o sucesso de um livro.

M.V.L.L.: *Por outro lado, apesar de os nomes recorrentes não serem muitos, poetas portugueses têm aparecido em revistas brasileiras de poesia com alguma frequência. Para não me estender tanto, tomando como exemplo apenas os dois primeiros números da já mencionada revista Ouriço (2021, 2022), encontraremos oito poetas portugueses, dentre nomes bem conhecidos do leitor brasileiro de poesia e outros quase ao modo de apresentação.⁸ Poderíamos falar, além disso, no catálogo de poesia portuguesa que uma editora como a Corsário-Satã vem montando – e cuja revista Meteoro (2019), a propósito, também trazia poemas de Rosa Oliveira (p. 40, 94, 116, 210), traduções de Katherine Mansfield por Inês Dias (p. 138-141), e um poema de Ederval Fernandes (p. 195), que a essa altura já residia em Lisboa –, ou na divulgação de novíssimos poetas portugueses pela revista Tãmanha Poesia (Oliveira; Menezes; Souza, 2024), dentre os quais, aliás, você foi incluído... Devemos olhar esses casos como publicações justificadas por redes de contatos, ou talvez haja um interesse genuíno em fazer a poesia portuguesa contemporânea circular no Brasil?*

⁸ No primeiro número são Golgona Anghel, Patrícia Lino e Manuel de Freitas (p. 17-19, 28-31, 76-87); no segundo, Elisabete Marques, Inês Dias, Maria Brás Ferreira, Alberto Pimenta e Rui Pires Cabral (p. 32-33, 40-41, 42, 50-51, 55-63). No terceiro, há um ligeiro recuo: Tatiana Faia assina um ensaio (p. 142-147), e, se for o caso de considerar toda lusofonia fora das fronteiras brasileiras, há um poema da moçambicana Hirondina Joshua (p. 17) e um do brasileiro residente em Portugal Ederval Fernandes (p. 18-19).

R.M.: Para ser o mais sincero possível, acho que é uma mistura desses dois factores. Já pensei muitas vezes sobre isso e não consigo encontrar um factor determinante para explicar como circulam poetas em latitudes que não as suas. Claro que, em primeiro lugar, tem de haver um interesse qualquer de um editor, quase sempre começa por aí. O interesse, porém, pode não ser tanto pelo texto, mas pela *persona* literária, que pode ter a agenda “certa”, isto é, uma em que o editor se reveja de facto, ou simplesmente uma que possa atrair mais atenção, falando em *marketing* puro. Não sei, porque não os conheço profundamente e não quero ser injusto, como é que nesses três casos apontados na pergunta – Corsário-Satã, *Ouriço* e *Tamanha Poesia* – esta minha observação genérica se aplica. Mas não sou ingénuo a ponto de pensar, precisamente porque estou dentro do meio académico, que muito do que circula em poesia não tem também por base uma rede de contactos, tornando mais visível certos nomes, obliterando outros nesse caminho. Sempre sucedeu assim na história da recepção literária de qualquer tradição de qualquer país, basta estudar as redes e correspondências tecidas, através de arquivos e espólios, entre outras bases de dados. Certamente observei isso no caso das revistas literárias do Modernismo, que eram periódicos bastante reveladores das afinidades electivas dos seus directores e colaboradores.

M.V.L.L.: *Seria ignorância minha afirmar que o interesse inverso não se verifica tanto hoje em Portugal? Algo teria mudado em relação ao último século, com suas saborosas anedotas de amizades interatlânticas e nomes brasileiros muito lidos (e comentados) por portugueses, como Drummond e Bandeira?*

R.M.: Como disse anteriormente, entre o início do século e este momento, passou um quarto de século e é todo outro mundo. Não creio que fomos do 8 ao 80, para pôr a questão de uma forma coloquial, mas se havia uma quase inexistência de poetas brasileiros novos no mercado editorial português, hoje a oferta é muito maior, arrastando consigo os poetas clássicos, como os dois que refere na sua pergunta. Isso traduz, sem dúvida, um maior interesse generalista sobre a poesia brasileira, mas muito mais da prosa.

Acho que o papel e o interesse da poesia, de um modo geral, em Portugal, quem sabe no mundo, é que mudou radicalmente. Ainda no outro dia, assisti a um programa antigo dos anos 80, de horário nobre da TV portuguesa, e falava-se de *haikus* e havia um especial sobre E.M. Melo e Castro – imagino isso impossível hoje na TV, no tempo dos *big brothers* e *sitcoms* a raiar o disparate. Há um embrutecimento geral das pessoas, uma simplificação e pragmatismo da vida e isso atirou a

poesia para um nicho, mesmo sabendo que ela tenha sempre sido mais enaltecida do que propriamente lida.

Não estou a dizer isto como uma queixa, a poesia sempre resiste e existirá e o mundo não é melhor porque a poesia é mais lida ou porque se massifica, não é essa a questão. O que empiricamente vejo agora é, por exemplo, os professores, mesmo os de literatura ou de Português, a terem, de um modo geral, medo do ensino da poesia, quase não a lêem no seu dia-a-dia, ao mesmo passo que continuam a considerar os poetas como aquelas figuras incontornáveis da sociedade, de quem se espera declarações sobre o estado moral do mundo. O que resulta desta contradição é que põem a poesia no pior dos nichos, que é a torre de marfim. Assim, mais depressa o grande público pega num romance de aeroporto do que abre um pequeno livro de poesia, uma contradição dos nossos tempos líquidos (Z. Bauman), ou talvez não, se pensarmos na tirania da quantidade (de *likes*, de experiências, de *selfies*).

Paralelamente, outra contradição: verifico que hoje em dia se “lê” talvez demasiado, seja em quantidade, seja em qualidade, resultando numa tresleitura do que realmente está num texto. Há uma grande pressa para fruir (FOMO) um texto para depois pôr na rede social mais próxima, e ilustrar o quão intelectual se é, pois assim ninguém saberá: é-nos necessária essa dose diária de dopamina que vem com o aplauso geral. Não estamos em tempos de releitura nem de leitura profunda e lenta. O tempo está demasiado rápido para a lentidão que ela – a leitura, a poesia, precisa.

Referências

AMARAL, A. L. *Ágora*. Porto: Assírio & Alvim, 2019.

AMARAL, F. P.; MARQUES, R. (dir.). *Relâmpago*, Lisboa, n. 42, dez./2024.

ARELLI, D.; RIBEIRO, G. S.; ROSA, V. (ed.). *Ouriço: revista de poesia & crítica cultural*, Juiz de Fora, v. 1, 2021.

ARELLI, D.; RIBEIRO, G. S.; ROSA, V. (ed.). *Ouriço: revista de poesia & crítica cultural*, Juiz de Fora, v. 2, 2022.

ARELLI, D.; RIBEIRO, G. S. (ed.). *Ouriço: revista de poesia & crítica cultural*, Juiz de Fora, v. 3, 2024.

BOLAÑO, R. Literatura e exílio. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 22, 2013. Tradução de: Guilherme Freitas. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno22/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

BRODSKY, J. *Sobre o exílio*. Tradução de: André Bezamat e Denise Bottmann. Belo Horizonte; Veneza: Âyiné, 2016. (Biblioteca Antagonista; 2)

CALCANHOTTO, A. (org.). *É agora como nunca*: Antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira. Lisboa: Cotovia, 2017.

CALIXTO, F. et al. (ed.). *Meteöro*. São Paulo, n. 1, 2019.

DUARTE, J. O. *Antologia sem tempo*. Jornal SOL, Oeiras, 5 mai. 2025. Cultura. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2025/05/05/antologia-sem-tempo/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

FREITAS, M. et al. Não antevejo grande futuro para a poesia, entrevista com Manuel de Freitas. *Ouriço*: revista de poesia & crítica cultural. Juiz de Fora, v. 1, p. 76-87, 2021.

FREITAS, M. (org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

GUILLÉN, C. *O sol dos desterrados*: literatura e exílio. Tradução de Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 2005. (Gabinete de curiosidades)

LINO, P. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

MARQUES, R. Geração Crise (Ou a Poesia Portuguesa de Agora). *Relâmpago*, Lisboa, n. 42, p. 39-52, dez./2024.

MARQUES, R. (org.). *Já não dá para ser moderno*: seis poetas de agora. [S. l.]: Flan de Tal, 2021.

NANCY, J.-L. *A resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

NANCY, J.-L. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 8, p. 116-118, 1 jan. 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/revestud-soc/28892>. Acesso: 4 out. 2025.

OLIVEIRA, S. M. P.; MENEZES, R. B.; SOUZA, J. A. M. (org.). *Tamanha Poesia*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, jul.-dez./2024. Disponível em: <https://tamanhapoesia.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/11/tamanhapoesia17novissimapoesia-portuguesa.pdf>. Acesso em: 27 out. 2025.

PINTO, D. V. Relâmpago, n.º 42: Uma geração alheada de si mesma. *Jornal SOL*, Oeiras, 1 mai. 2025. Cultura. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2025/05/01/re-lampago-n-o-42-uma-geracao-alheada-de-si-mesma/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SENA, J. *Metamorfoses*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1963. (Círculo de poesia)

SOUSA, C. M. (dir.). *Relâmpago*, Lisboa, n. 7, out./2000.

VAN DYCK, K. (ed.). *Austerity Measures: The New Greek Poetry*. Londres: Penguin, 2016.