UNIVERSIDADE ABERTA

A escrita poliédrica de Ana Hatherly: caminhos de um território reinventado

Dalila Maria Teixeira Milheiro

Doutoramento em Estudos Portugueses,

Especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas

2021

UNIVERSIDADE ABERTA

A escrita poliédrica de Ana Hatherly: caminhos de um território reinventado

Dalila Maria Teixeira Milheiro

Doutoramento em Estudos Portugueses,

Especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas

Tese orientada pelo

Professor Doutor Dionísio Vila Maior

2021

Resumo

Através do nosso estudo, pretendemos investigar os contornos e as particularidades de algumas facetas da escrita literária de Ana Hatherly, comprovando que constituem novos caminhos que originam uma escrita singular, com criações originais e registos híbridos, em constante reinvenção. Como *corpus* literário, selecionamos três obras hatherlyanas que se apresentam mais representativas da temática em estudo e que abarcam a variedade da sua escrita: *O Mestre* (1963), na linha da narrativa de ficção experimental, *Anacrusa – 68 sonhos* (1983), enquanto escrita onírica, e *463 Tisanas* (2006), compilação das suas criações poéticas em prosa.

Ambicionamos confirmar que as palavras na obra literária hatherlyana tomam diferentes formas e sentidos e, nesta perspetiva, destacamos os processos de experimentação discursiva e as reinvenções da linguagem em sintonia com a Autora que vê a escrita como o seu território de investigação e de improvisação. No nosso ponto de vista, a escrita hatherlyana visa criar outras escritas, fornecendo pistas para desvendar o conhecimento e a aprendizagem.

Tal como *Ariadne* dá o fio a Teseu para este encontrar a saída do labirinto, também Ana Hatherly, através do ato criador/criativo da sua escrita/das suas palavras, dá ao leitor a ponta do novelo para encontrarmos o sentido labiríntico da escrita, uma escrita com muitas vertentes e riquezas. Ao dar-nos o fio, a Autora concede-nos igualmente a memória (o passado) e, portanto, o reconhecimento do caminho para a sua escrita enquanto território fértil de desafios e reinvenções. Assim, o nosso desejo é encontrar o sentido em aberto que une os fios/as linhas da escrita/dos textos à semelhança de Ariadne.

Palavras-Chave: Ana Hatherly, Escrita, Inovação, Reinvenção, Singularidade

Abstract

Through our study, we intend to investigate the contours and particularities of some aspects of Ana Hatherly's literary writing, proving that they constitute new paths that originate a singular writing, with original creations and hybrid records, in constant reinvention. As a literary *corpus*, we selected three Hatherlyan works that are more representative of the theme under study and that encompass the variety of their writing: *O Mestre* (1963), in line with the experimental fiction narrative, *Anacrusa - 68 dreams* (1983), while oniric writing, and *463 Tisanas* (2006), compilation of his poetic creations in prose.

We aim to confirm that the words in the literary of Hatherlyan work take different forms and meanings and, in this perspective, we highlight the processes of discursive experimentation and the reinventions of language in line with the Author who sees writing as her territory of investigation and improvisation. In our point of view, Hatherlyan writing aims to create other writings, providing clues to unveil knowledge and learning.

Just as Ariadne gives Theseus the thread to find the way out of the labyrinth, so Ana Hatherly, through the creative / creative act of her writing / her words, gives the reader the tip of the ball in order to find the labyrinthic sense of writing, a written with many strands and riches. By giving us the thread, the Author also grants us memory (the past) and, therefore, the reknowledge of the path to her writing as a fertile territory for challenges and reinventions. Thus, our desire is to find the open sense that unites the threads / lines of writing / texts in the likeness of Ariadne.

Keywords: Ana Hatherly, Writing, Innovation, Reinvention, Singularity

Não escrevo para dizer:

Escrevo para dizer o que não pode ser dito

Ana Hatherly

«A Escritalidade» in *A Idade da Escrita*

Agradecimentos

Quero deixar aqui o meu apreço a todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho:

Ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior, Orientador da Tese, pela exigência e rigor científico com que sempre pautou este trabalho, pela total disponibilidade e incentivos constantes, pela confiança depositada em momentos mais difíceis, pela amizade construída em silêncios e palavras, pelas sugestões e pela paixão que transmite no seu trabalho de excelência, em qualquer domínio literário e artístico.

A todos os meus Professores do Doutoramento em Estudos Portugueses da Universidade Aberta, especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas, que me proporcionaram encontros literários fascinantes com textos, personagens, teorias, perspetivas, visões e sentimentos tão enriquecedores que incorporamos como fazendo parte de nós.

À Professora Doutora Anabela Galhardo Couto, que me despertou a curiosidade e interesse pela Literatura de Autoria Feminina, desde as poetas e escritoras barrocas, e pela obra singular e única de Ana Hatherly, desde as aulas do Mestrado, criando laços de amizade que perduram no tempo, mesmo quando este assume a forma de um *ladrão cristalino,* acompanhando o percurso, e sabendo que está sempre lá.

À Professora Doutora Teresa Joaquim, que há 20 anos corporiza para mim a convivência dos afetos e da amizade. Desde *Menina e Moça — A Construção Social da Feminilidade,* passando pela oferta do livro *A Voz Secreta das Mulheres Afegãs - O Suicídio e o Canto* —, traduzido por Ana Hatherly, a sua presença faz-se presente pela voz, pelos gestos e pela escrita filosófica e poética, num percurso iniciado nos Estudos sobre as Mulheres e nas aprendizagens, debates e valores associados ao Género, à Cidadania, à Sociedade e à Cultura e que prevalecem num diálogo sincero e sentido.

A todos os estudiosos e investigadores hatherlyanos — Fernando J.B. Martinho, Patrícia Silva, Pedro Sena-Lino, Piero Ceccucci, Kenneth David Jackson — que fui conhecendo pessoalmente neste caminho e que me incentivaram com as suas palavras e generosidade.

Às funcionárias da Divisão dos Reservados da Biblioteca Nacional, pela simpatia e pela solicitude, durante todo o tempo da consulta do Espólio de Ana Hatherly e à sua Diretora, Dr.ª Fátima Lopes, pelo apoio prestado que me permitiu ser a primeira investigadora a ter acesso ao Espólio Hatherlyano.

A todos os meus amigos e colegas que, com palavras, gestos, disponibilidade, empréstimo de material e preocupação, acompanharam todo este percurso.

À Leonor (Nonô), à Cristina e ao Miguel pelos laços familiares que sustentam a nossa vida feita de cumplicidades, sorrisos/lágrimas, alegrias/tristezas, partilhas, abraços…pedaços de nós.

Aos meus queridos pais, José e Emília, por todo o apoio e Amor incondicional.

Este trabalho é dedicado a tod@s.

Índice

INTRODUÇÃO **9**
1. Objeto de estudo *11*
2. Enquadramento teórico *12*
3. Corpus textual selecionado *15*
4. O espólio hatherlyano – Herança viva *16*

CAPÍTULO I - SINGULARIDADES DA ESCRITA DE ANA HATHERLY **31**
1.1. A meditação sobre o exercício da escrita e o ato criador/criativo *33*
1.2. Os caminhos e os mistérios da criatividade e da imaginação *41*
1.3. O poder supremo das palavras e da linguagem *45*
1.4. A escrita enquanto assinatura extra/impressão digital *49*
1.5. Escrita subversiva, transgressiva e/ou marginal [izada]? *52*
1.6. Obrigatório (não) ver e ler — A arte de vanguarda *57*
1.7. Conclusão provisória *73*

CAPÍTULO II - *O MESTRE*: ORIGINALIDADE *SUI GENERIS* **76**
2.1. O Mestre - Obra singular na moderna ficção portuguesa *76*
2.2. Novela de Ficção versus Mundo Real *84*
2.3. Obra de Rutura: A Lição Compete ao Leitor *102*
2.4. Conclusão provisória *106*

CAPÍTULO III - *ANACRUSA (68 SONHOS):* SONHOS-EM-TEXTO **108**
3.1. Uma escrita onírica: projeto aberto *109*
3.2. Diário de sonhos – Relatos de experiências reais *118*
3.3. Instrumentos Críticos ou de Crítica *130*
3.4. Conclusão provisória *144*

CAPÍTULO IV - *463 TISANAS*: CRIAÇÕES POÉTICAS EM PROSA **147**
4.1. Meditação poética sobre a escrita *148*
4.2. Uma obra em progressão *159*
4.3. O mundo das Tisanas construído pela escrita criadora *170*
4.4. Conclusão provisória *181*

CONCLUSÃO **184**

BIBLIOGRAFIA **191**
Bibliografia Ativa *191*
Bibliografia Passiva *194*

INTRODUÇÃO

Em toda a obra de Ana Hatherly – ficção, poesia, prosa poética, ensaio, tradução, artes plásticas, cinema e performances – há notas de transgressão e criatividade que nos fascinaram e que nos levaram a eleger o nome desta autora que "está na razão de ser da modernidade literária em Portugal" (PIMENTEL, M. e MONTEIRO, M., 2010: 6). Maria Teresa Horta considerou-a uma das suas "Deusas Maiores" (2012: 17) e um exemplo de resistência, de talento e de integridade[1]. Também Ana Marques Gastão vê Ana Hatherly como uma mulher à frente do seu tempo que pensa "o injustificável, o desejo, a inadequação amorosa, a incomunicabilidade, o desaparecimento, o invisível" (HATHERLY, A., 2011: 33). Na nossa opinião, esta afirmação reflete a aventura inovadora dos temas que, como iremos confirmar, se refletiu na sua escrita multifacetada e híbrida, sem esquecer o apelo ao leitor num processo partilhado de sentimentos e sentidos.

A descoberta inicial da obra hatherlyana remonta ao nosso percurso académico, associando-a à poesia de vanguarda, enquanto membro destacado do grupo da Poesia Experimental Portuguesa e ao seu papel fulcral enquanto investigadora da época barroca, alvo da nossa Dissertação de Mestrado. De facto, Ana Hatherly é um dos teorizadores do movimento, iniciado nos anos 60 em Lisboa, para além da sua exaustiva dedicação à investigação e divulgação da cultura portuguesa do período barroco, tendo publicado numerosos estudos sobre essa matéria e fundado a revista *Claro-Escuro*.

Ana Hatherly inicia em 1958 a sua carreira literária, produzindo uma extensa obra traduzida em diversas línguas[2] e incluída em várias antologias internacionais. A Autora falece a 5 de agosto de 2015, em Lisboa, com 86 anos, e deixa-nos um legado cultural inigualável no panorama literário do século XX português.

A nossa escolha recaiu, pois, pela admiração no seu trabalho literário que vemos como precursor de novos caminhos transgressores, e mesmo subversivos, da liberdade de escrita. Obras como *O Mestre*, *Eros Frenético*, *Sigma*, *Tisanas*, *Anagramático*, *Anacrusa-68 Sonhos* ou a sua Poesia Visual, que integra vários livros publicados, são únicas no

[1] Os outros nomes citados são Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, Irene Lisboa, Salette Tavares e Fernanda Botelho.

[2] Citamos alguns idiomas: espanhol, catalão, italiano, francês, inglês, holandês, sueco, checo, alemão, servo-croata, húngaro, búlgaro, chinês, japonês.

panorama literário e cultural português. A Escritora assume o seu lado transgressor e subversivo; contudo, afirma que o seu trabalho experimental é um fator prejudicial para a sua imagem pessoal e profissional, apresentando-se demasiado original: "o que acima de tudo quis foi ser uma pessoa, ser eu própria. Tive de pagar um alto preço por esta minha singularidade" (BARREIRA, C., 2010: 15).

A lembrança da voz de Ana Hatherly, tão encantada pela escrita e pelos seus enigmáticos caminhos, perduraram em nós até ao momento de determinar a escolha para o Projeto de Tese, sempre com a lembrança de que a literatura oferece o «impossível», "permite ao homem «imaginar»" (VILA MAIOR, D., 2002c: 103). Podemos, assim, afirmar que esta decisão se apresenta como uma espécie de homenagem a esta Escritora e Artista que nos dá asas para *imaginar* através da sua escrita inovadora.

Nesta introdução da nossa Tese, parece-nos pertinente a transcrição do poema "Asas"[3] que Ana Hatherly seleciona para figurar como portal de entrada ao corpo da entrevista realizada por Maria João Seixas (2010: 19):

ASAS

Eu não sou a que aparece

Eu sou a que me inventei

Sou sem ninguém

Ébria de escrita

Vou renascer do meu fim

Inclina-te a mim:

Tenho asas!

O poema "Asas" diz quem é Ana Hatherly: "Eu não sou a que aparece". Este verso traduz a sua identidade, na medida em que a essência é invisível e ninguém é o que parece.

[3] No final da citação do presente poema, surge a indicação: "poema publicado dispersamente".

A Poetisa vai-se inventando, conhecendo-se a si mesma e às suas capacidades. Ela própria refere que escreve e pinta para perceber como é que se cria. O seu desejo pelo saber e pelo conhecimento acompanham-na sempre para entender as impossibilidades da vida, do amor, do real. Na sua ótica, só na invisibilidade é que aparece: "Eu não sou a que aparece".

Não podemos também descurar a biografia e as vivências da Autora que influenciaram a sua escrita: "Sou sem ninguém", afirma — uma mulher que afirma não ser uma pessoa solitária, mas uma pessoa só, numa asserção que é dita várias vezes em outros contextos, em outras situações, com outras palavras. O verso "Ébria de Escrita" revela a sua obsessão, a sua possessão pelo trabalho da escrita que intenta novamente e sempre pela ilegibilidade das palavras.

No fim, que é já o início, ela irá desaparecer na obra/no texto e, consequentemente, "renascer". O apelo final — "Inclina-te a mim" — dirige-se ao leitor, aquele que Ana Hatherly sabe que é imprescindível para que a obra tenha vida — não sem antes confessar que tem asas, por isso a sua entrega pode não ser definitiva, indo em direção a outros destinos e reivindicando independência e liberdade.

O poema "Asas" — o mais significativo e revelador da sua identidade — produziu um encantamento em nós que, aliado ao caráter singular da sua escrita, determinou este trabalho, de fascínio e dedicação da nossa parte, que se concretiza no título: ***A escrita poliédrica de Ana Hatherly: caminhos de um território reinventado***.

1. Objeto de estudo

Através do nosso estudo, pretendemos comprovar que algumas facetas da escrita literária da Autora — a ficção/narrativa experimental, a escrita onírica/sonhos-em-texto e a sua poesia em prosa — constituem novos caminhos que originam uma escrita singular em constante reinvenção.

A meditação sobre a escrita e o ato criador/criativo foram explorados por Ana Hatherly e, nesse sentido, é nosso intuito debruçarmo-nos sobre a dimensão autêntica das suas palavras como um território em permanente reinvenção. Esta reflexão e estudo da Autora sobre a escrita e o ato criador/criativo interessa-nos também abordar particularmente no presente trabalho. Que caminhos conduzem à criatividade e quais os seus mistérios? O que se cria? Como se cria? Estas são interrogações que pensamos importantes, pois estão na base da sua obra e são uma das forças da criação. Aliás, a

imaginação surge como um dos pontos de partida para a criação literária, e a Escritora socorre-se dela na procura do diálogo entre o visível e o invisível, este querer ver por dentro a dimensão autêntica das palavras, a sua dimensão sagrada. Do seu ponto de vista, o sagrado é a relação com o Outro, o Outro invisível que é difícil de encontrar e alcançar. Esta ideia de que há sempre algo inatingível remete para a ideia de sermos incompletos e da impossibilidade da natureza humana.

As palavras de Ana Hatherly surgem, então, como o meio para a procura, apresentando-se como elementos fundamentais de uma escrita singular com criações originais e registos híbridos: poesia em prosa; poesia que articula o lirismo e a narratividade; prosa/narrativa poética; relatos de sonhos/sonhos-em-texto; variantes da poesia (concreta, experimental e visual). E até novas tipologias textuais, como as tisanas, quase-tisanas e proto-tisanas; anacrónicas e neo-prosas.

Anabela Galhardo Couto assinala que as diferentes facetas da obra da Escritora-Artista se complementam, criando novos horizontes e novas interrogações, surgindo a linguagem como "forma de acesso ao mistério, ao indizível, ao coração das coisas: a escrita na sua misteriosa capacidade de criar, recriar sentidos" (2010: 32). Ora, o que nos propomos é descortinar esta escrita híbrida, única, complementar e que apela à recriação de novos sentidos e ambiguidades. Repare-se que a própria Ana Hatherly refere que a palavra se torna "uma ambígua realidade" (1975a: 26), reconhecendo o enigma da escrita e a sua contradição na pluralidade de sentidos.

Ernesto Melo e Castro escreveu que "a poesia é o lugar incómodo das perguntas" (1997: 115). Na poesia ou noutra tipologia textual, nós sabemos que as respostas não são lineares, contudo estão nos textos que lemos, que ouvimos, que vemos e só aí podemos encontrá-las no desafio proposto pela escrita hatherlyana.

2. Enquadramento teórico

As questões levantadas pela escrita e pela leitura têm desempenhado um papel fundamental em todo o trabalho de Ana Hatherly, tanto na Literatura e na Arte como na Investigação. No seu ponto de vista, o escritor e o leitor apoiam-se na imaginação, visto que quer na escrita como na leitura opera a função simbólica. O ato de ler apela para o imaginário, que é visto como uma forma de conquista, permitindo o acesso ao invisível, ao significado que constantemente deve ser recriado. Já a escrita emerge como uma

representação, é muda, apesar de a sua leitura exigir muitos intervenientes: múltiplas vozes, ouvidos e olhos.

Ana Hatherly concebe o ato criador/criativo associado à palavra poética que ela entende como uma palavra-senha na medida que permite abrir "as portas ao itinerário utópico da perscrutação do mistério" (2004: 90). Na sua ótica, o criador artístico deve ter uma visão singular, uma visão *outra,* em que a criatividade surge como uma reinvenção da escrita, isto é, uma reinvenção do conhecimento do mundo que, tal como o poder criativo, é impossível de atingir (GASTÃO, A. M., 2011a: 47). Na sua longa pesquisa da linguagem criativa, a que apelidou *a sua inquirição,* Ana Hatherly tenta compreender e praticar os mecanismos do ato criativo e as suas linguagens, isto é, o processo de criatividade.

A Autora confessa que, na maioria dos seus textos-visuais, tornou a sua própria leitura ilegível, pretendendo *dar a ver a escrita e não o escrito*, ou seja, ler "a escrita *per si*, como realidade representativa da criatividade e não como um cego ou mudo meio para veicular outra que não ela própria" (2004: 96). Deste modo, é possível conceber outras formas possíveis de escrita num processo rico de possibilidades que dá a ler de uma maneira reinventada, tendo o leitor um papel de decifrador, recorrendo ao seu imaginário e ao processo que a criatividade exige.

Para Ana Hatherly, quando o escritor pensa a escrita, penetra na sua própria criação, tornando-se também o leitor uma espécie de criador "repondo no texto a presença do autor que a escrita oblitera" (*id.*: 101). Assim sendo, o escritor-artista convoca a participação do leitor no processo de criação, tornando-o uma espécie de coautor. Mas, como pretendemos demonstrar, este apelo e desafio ao leitor far-se-ão não só nos diálogos entre a escrita e a visualidade, que a Autora tão bem representa, como também na sua moderna novela *O Mestre,* nos seus sonhos-em-texto intitulados *Anacrusa – 68 Sonhos* e nas suas *463 Tisanas.*

Seguindo a sugestão metodológica da *Obra Aberta* de Umberto Eco (1989), propomo-nos considerar os textos literários de Ana Hatherly como obras abertas, na medida em que não comportam apenas uma interpretação, isto é, apresentam uma abertura a diferentes significados, incluindo *O Mestre.* Nesta perspetiva, as obras têm a possibilidade de ser interpretadas de modos diferentes sem que a sua "irreproduzível singularidade seja por isso alterada" (*id.*: 68). Note-se, no entanto, que este conceito não é

uma categoria crítica, antes um modelo teórico para tentar explicar e encontrar um sentido do texto.

A escrita é um ato de criação e, nesse sentido, uma obra tem em si a abertura como característica fundamental que possibilita várias interpretações e várias configurações formais. A obra aberta amplia horizontes e permite uma pluralidade de sentidos quanto à forma e quanto ao conteúdo. Ela comporta, do ponto de vista semiótico, a descoberta de significados possíveis e a fruição que daí pode advir, permitindo, através da poética da sugestão, que a obra se abra "intencionalmente à livre reação do fruidor" (*id.*: 74). Também para Octavio Paz, a imagem poética se define pela pluralidade de sentidos, pela capacidade de reconciliar os contrários, de exprimir o indizível (1981: 104-106), perspetiva que, na nossa opinião, se pode aplicar ao estudo da obra literária Hatherlyana, uma obra que é "o legado de um estilo que já faz parte da história da arte e da literatura portuguesas" (FERREIRA, N., 2010:130).

Esta ideia de obra aberta constitui também, como já apontamos, um desafio para o leitor que encontra essa pluralidade de sentidos e que, eventualmente, pode também sentir algum constrangimento ao descodificar a mensagem segundo preceitos semióticos inéditos. Na realidade, o próprio autor rompe com os paradigmas e contradiz hábitos do código, criando uma escrita transgressora/subversiva que define caminhos inovadores.

Pensamos que são esses os itinerários escolhidos por Ana Hatherly que procura ser ela própria numa escrita com a sua própria assinatura, a sua impressão digital, utilizando o seu nome próprio ― Ana ―, como podemos constatar nos volumes *463 Tisanas* ou *Anacrusa*.

Consideramos que este teor transgressivo da escrita de Ana Hatherly conduz a uma certa marginalidade no sentido em que apresenta uma subversão evidente que é intrínseca à própria Autora. O facto de ter entrado para o grupo dos experimentalistas reflete um posicionamento de insubordinação aliado ao lado subversivo num tempo em que surgem acontecimentos históricos marcantes como a Guerra Colonial e a Guerra do Vietname, os Movimentos Estudantis dos anos 60, a Arte Pop, a expansão da música Rock ou a Luta das Mulheres. Com Ernesto Manuel Melo e Castro, foi teorizadora da Poesia Experimental, ainda que não tenham sido os dois os originadores do movimento, surgido, como se sabe, com António Aragão e Herberto Helder, tendo este último deixado o grupo passado pouco tempo.

Ana Hatherly reconhece que foi uma época de luta muito difícil e que pagou um preço elevado, foi perseguida e viu-se envolvida em polémicas, nomeadamente no *Diário de Lisboa*[4]. O ambiente era adverso à experimentação, no entanto, era fulcral uma tomada de consciência nacional e internacional. A Autora assume que o Concretismo era redutor e que, na sua visão, não existe só uma vanguarda, mas vanguardas sucessivas ao longo dos tempos. Cremos que o conceito de literatura marginal[izada] se pode aplicar à escrita e à atitude pessoal de uma Ana Hatherly que sempre assumiu aquela postura, contrariando a Literatura e Cultura dominantes. Razões de ideologia literária, como as novidades nas técnicas ou nos motivos e a contaminação de géneros, podem apresentar-se como válidas para constar na integração ou nas margens da literatura marginal[izada], ainda que esta noção seja bastante abrangente. Este parece-nos um tema que acreditamos ser pertinente no âmbito de uma postura e missão vanguardista assumida pela Escritora-Artista que consideramos estar associada ao cariz peculiar da Escrita Hatherlyana.

Como pretendemos demonstrar, o suporte do nosso Trabalho assenta numa leitura aberta e atenta à ambiguidade semântica dos textos. Não nos esqueçamos que as palavras em liberdade, livres da sintaxe e com novas semantizações, atribuem esse caráter nas várias facetas da escrita de Ana Hatherly. Com base nos suportes conceptuais e teóricos, proceder-se-á a uma análise crítica dos textos, demonstrando a nossa Tese.

3. *Corpus* textual selecionado

Como *corpus* literário**,** selecionamos obras hatherlyanas que se apresentam, no nosso ponto de vista, mais representativas da temática em estudo e que abarcam a variedade da sua escrita. Esta opção metodológica não invalida, obviamente, o recurso a outros textos da Autora e de outros autores que constam da bibliografia passiva a fim de ilustrar a Tese pretendida.

Com o nosso objetivo em mente, analisamos as três seguintes obras da Autora, recorrendo sempre às edições seguintes das obras para transcrever exemplos e ilustrar determinadas situações/afirmações:

[4] Referimo-nos à polémica desencadeada por Nelson Matos com o artigo "Poesia & Não", no jornal *Diário de Lisboa*, no dia 12 de novembro de 1970.

- HATHERLY, Ana (2011) [1963] - *O Mestre,* 5.ª edição, Lisboa, Babel, Ulisseia[5];
- HATHERLY, Ana (2006) - 463 *Tisanas*, Lisboa, Quimera;
- HATHERLY, Ana (2008) [1983] - *Anacrusa – 68 sonhos,* Lisboa, Cosmorama Edições.

O livro *O Mestre* é objeto de estudo na linha da narrativa de ficção experimental; a escrita onírica está representada nos 68 sonhos na obra *Anacrusa*; para nos debruçarmos sobre os poemas em prosa, deter-nos-emos na última obra que compila a totalidade das Tisanas – *463 Tisanas*.

A obra *Crónicas, Anacrónicas, Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas* de Ana Hatherly (de 1977, Lisboa, Iniciativas Editoriais) não consta da lista anteriormente referida, porém será também objeto da nossa atenção na medida em que se apresenta como complemento das obras 463 *Tisanas* e *Anacrusa – 68 Sonhos,* enquanto exemplos da narrativa/prosa e poesia em prosa hatherlyana, assim como aquela que é considerada a Antologia da Poesia Experimental da Autora intitulada *Um Calculador de Improbabilidades* (2001) e outras obras poéticas que, de certa forma, perduram o conceito de Escrita mais atual e a que recorremos, nomeadamente *A Idade da Escrita* (1998), *Rilkeana,* (1999), *O Pavão Negro* (2003), *Fibrilações* (2005), *A Neo-Penélope* (2007).

4. O espólio hatherlyano – Herança viva

> -Muitas pessoas me dizem que escrevo para ser entendida no século XXI. As pessoas esquecem-se de que, então, só faltam 30 anos![6]
>
> Ana Hatherly

Como complemento ao *corpus* literário selecionado, centramo-nos na vasta correspondência que Ana Hatherly troca com familiares, amigos, colegas, intelectuais, assim como outros documentos, manuscritos e até objetos que integram o seu Espólio com Guia Preliminar – ESP. N 57 existente na Biblioteca Nacional de Lisboa.

[5] A última edição de *O Mestre* publicada no nosso país apresenta uma introdução à 5.ª edição, o prefácio à 1.ª edição, o prefácio à 2.ª edição, o primeiro prefácio à 3.ª edição, o segundo prefácio à 3.ª edição, o posfácio da 3.ª edição, comentários à 4.ª edição e o prefácio à 4.ª edição.

[6] Caixa 16 do Espólio.

Consideramos que a sua consulta e o estudo do Espólio hatherlyano permitem acompanhar a evolução vivencial, cultural e intelectual da Autora, servindo de enriquecimento à análise da sua obra literária. Esta opção metodológica afigura-se-nos muito trabalhosa, contudo, muito proveitosa, tendo-nos sentido muito próxima de Autora, que havia falecido recentemente, e do seu universo artístico e literário que atenciosamente deixou à disposição dos seus leitores e estudiosos como se de uma «obra aberta» se tratasse.

Parece-nos relevante destacar o Guia Preliminar do Espólio[7], facultado por *e-mail* pela responsável da Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, salientando que a nossa pesquisa detetou que há em várias caixas mais informações e documentos do que aqueles referenciados no Guia e algumas descobertas inauditas que em muito valorizaram o nosso trabalho, por essa razão complementamos a negrito o Guia:

COLEÇÃO ANA HATHERLY[8]

(ESP. N 57)

GUIA PRELIMINAR

Nº Cx.	**CONTEÚDO**	**OBS.**
N57/cx.1[9]	Documentos Anexos: Impressos Correspondência: Alguns autores: Luis Murillo, Mª Irene Ribeiro, Emilio Morandi, Marten Lindblom	
N57/cx.2	Documentos Anexos: Impressos e também cartas **Destacamos o Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Miami Beach).**	tb. Cartas
N57/cx.3	Documentos Anexos: Impressos	
N57/cx.4	Documentos Anexos: Impressos	
N57/cx.5[10]	Correspondência: Alguns autores:	Anos 60

[7] O Guia Preliminar do Espólio N 57 foi-nos facultado por *e-mail* pela responsável pelo Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa — Dr.ª Fátima Lopes — e pode ser consultado na Sala dos Reservados com autorização para o efeito. O Guia fornece informação sobre a incorporação de 2011 e 2016 e que conta com 55 caixas. A consulta do Espólio esteve interdita desde a morte de Ana Hatherly (05/08/2016), aguardando autorização da advogada segundo diretrizes da herdeira legal.

[8] Com reserva de consulta que foi autorizada. BNP, ACPC, SETEMBRO, 2014.

[9] Documentos selecionados da biblioteca da Autora, doada em 1996.

[10] Doação em fevereiro de 2000.

	Jacinto do Prado Coelho, Leo Magnino, Francisco Cunha Leão, Santiago Areal, Zdenek Hampl, Carlos Filipe Moisés, Fidelino Figueiredo, Santana Dionísio, Ferreira de Castro, José Osório de Oliveira, Delfim Santos, Manuel dos Santos, João Palma Ferreira, Natália Correia, Mª da Glória Teixeira de Vasconcelos, Jean Louis Martinet, Cecília Meireles, Álvaro Ribeiro, Joaquim Marinho, Eugéne Guillevic, Urbano Tavares Rodrigues, José Santiago Naud, Helder Macedo, Carlos Calvet, A. Aragão, Leonor Pombal, Mário Cesariny, Simone Monteiro, George Rudolf Lind, José Alberto Marques, Stefan Baciu, Afrânio Coutinho, Guilherme de Ayala Monteiro, E. M. Melo e Castro, Heitor Martins, Eurico Gonçalves, José Marinho, Fernando Lopes Graça, Casimiro de Brito, Perfecto Cuadrado, Richard Zimmler, Isabel Soares Alves, Eduardo Lourenço, Fernando Alves, Luis Murillo, Jeremy Adler, Jorge Molder, Fernando Aguiar, João Medina, Pedro Tamen, Simone Oliveira, Pablo del Barco, Alberto Pimenta, Leodegário Azevedo Filho, Eduardo Sérgio, Luís Guerreiro, Isabel de Sena, José Barrias, Egito Gonçalves, Adelina Aletti, Manuel Portela, Menez, Rodolfo Francotirador, Maria do Carmo Santos, Milton Azevedo, Anne-Marie Cruz Filipe, Graça Almeida Rodrigues, Fernando Aguiar, Piotr Rypson, Jenny Lukas, Fernando Pinto do Amaral, Eunice Muñoz, José Oliveira Barata, Wanda Ramos, Suzete Macedo, Eurico Gonçalves, José Viale Moutinho, José Blanc de Portugal, Luís Amaro, Cruzeiro Seixas, Manuel Cargaleiro, A. Cirurgião.	
N57/cx.6	Correspondência: Alguns autores: Maria Nobre Franco, Isabel Soares Alves, Cruzeiro Seixas, Cristóvão Barrias, A. Cirurgião, Onésimo, Natália Nogueira, Pedro Tamen, Anne-Marie Cruz Filipe, Agripina Ramos Rosa, João Medina, Casimiro de Brito, Mª Aparecida Santinielli, Egito Gonçalves, Eduardo Sérgio, Andry Addison, Perfecto Cuadrado, Leda Naud, Luís Murillo, Lucília Pires, Alberto Pimenta, Ludegário Azevedo Filho, Paula Rego, Joaquim Marinho, Menez, Luís Amaro, Salete Tavares, Jean Longland, Angel Crespo, Luciana Stegagno Picchio, José Blanc de Portugal, Ernesto Campos, Simone Oliveira, Mário Cesariny, Agripina Ramos Rosa, Fernando Aguiar, Casimiro de Brito, Jeremy Adler, Catarina Hatherly, Mécia de Sena, Ramalho Eanes, Eugénio Lisboa, Luís de Sousa Rebelo, Kathy Griffin, Adelina Aletti, Piero Ceccucci, Mariana Góis Neves, Alberto Costa e Silva, Jeremy Adler, Barros Baptista, Maria José Palla, Fernando Pinto do Amaral, Mª Teresa Dias Furtado, Richard Zimmler, José Barrias.	Anos 80 e 90 tb. cartas da autora
N57/cx.7	Correspondência: Alguns autores: Helder Macedo, Michael Benedict, Jorge de Sena, José Saramago, Nelly Novais Coelho, João Carlos Alvim, Eduardo Pinto Silva, Dick Higgins, Adelina Aletti, José Faure da Rosa, Mécia de Sena, Ronald Trüch, Pedro Tamen, Joaquim Magalhães, Herberto Helder, Luís de Sousa Rebelo, Barbara Graig, Jacinto do Prado Coelho, Mary Ellis Kahler, Jonathan Griffin, João Miguel Fernandes Jorge, Alexandre Pinheiro Torres, Jean Longland, Cruzeiro Seixas, Egito Gonçalves, Filomena Molder, Michael Benedikt, Manuel Ferreira, Cangioli Pietro, Mirella Bentinoglio, E. M. Melo e Castro, Egito Gonçalves, Espiga Pinto, Meyer Classon, António Rebordão Navarro, Nei Leandro de Castro, Eduardo Pinto Silva, Pavla Lidmilová, João Ferreira, Leodegário de Azevedo Filho, José Blanco, Mirella Bentinoglio, Luís Amaro, Manuel Antunes, Michael P. Pulman, Michelangelo Muraro, Ernest Kay, João José Cochofel, William Watt, Richard Matuszewski, José Pires Barroso,	Anos 70 e 80 tb. cartas da autora

	Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, António Areal, Eduardo Prado Coelho, Menez, José Viale Moutinho, Maria Filomena Molder, Vera Lúcia F. Aragão, Louis Saguer. **Carta de Maria Elizabeth (1971) sobre *O Mestre.***	
N57/cx.8	Correspondência: Alguns autores: Víctor Belém, Túlia Saldanha, Leodegário Azevedo Filho, Jean Longland, João Alves das Neves, Alberto Pimenta, Angel Crespo, António Ramos Rosa, Stephen Reckert, Fernando Ribeiro, Piotr Rypson, Casimiro de Brito, Cid Seixas, João Barrento, Nelly Novais Coelho, João Ferreira, Lamia Donnato, Fernando Piteira Santos, Nicolo Panepinto, António Rebordão Navarro, Adelina Aletti, Mirella Bentinoglio, Guy Hennebelle, Dick Higgins, José Blanc de Portugal, Silvestre Pestana, Eugénio de Andrade, Américo da Costa Ramalho, Angela Newberry, Catalina Moga, Angel Crespo, Dick Higgins, José Rodrigues de Paiva, Alberto Pimenta, João Alves das Neves, E. West Watson, Erik van Ruyabeek, Clara Rocha, Carlos Alberto Iannone, Luís de Sousa Rebelo, Leodegário Azevedo Filho, Joaquim Figueiredo Magalhães, Marianne Sandels, Luciana Stegagno	Anos 70 e 80 tb. cartas da autora
N57/cx.8	Picchio, Mª Luísa Lemos, Bengt Holmquist, Egito Gonçalves, Mécia de Sena, Robert F. Illing, Eugénio Lisboa, Marianne Sandels, Alexandre Pinheiro Torres, João Bugalho, Vasco Branco, Julian Rios, Pierre Zekeli, Nelly Novais Coelho, Piotr Rypson, Jacinto Baptista, Telestoforo Fuentes Suárez, Armando Silva Carvalho, Frederick Williams, frei Adelino Pereira, Eduardo Lourenço, Almeida Faria, F. W. Perryman, Casimiro de Brito, Ricardo Cruz Filipe, José Manuel Jara, Mª da Glória Padrão, Jesus Belo Galvão, Isabel Meyrelles, Vergílio Ferreira, Pedro Tamen, A. Cirurgião, Cleonice Berardinelli, Philadelpho Menezes, Mário Claúdio, Edgar C. Knowiton, Laís Corrêa de Araújo, Mª Lúcia Gonçalves, Fernando Guimarães, Mª Aparecida Satilli, Horácio Costa, Joaquim Francisco Coelho, Pedro Barbosa, Pablo del Barco, Claus Clüver, Marianne Eyre, José Augusto França, William Butler Yeats, Helder Macedo, Manuel de Oliveira, Piotr Rypson, Luís de Sousa Rebelo, Mécia de Sena, José Blanc de Portugal, E. M. Melo e Castro, Mª de Lurdes Belchior, Almeida Faria, Alberto Pimenta, Nebojsa Vasovic, Eugénio Lisboa, José Rodrigues de Paiva, Anne-Marie Cruz Fipile, Angel Crespo, Graça Almeida Rodrigues, Luis Murillo, Marvin Sackner, José Martins Garcia, Jacinto Prado Coelho. **Folha de 27 de setembro sobre a escrita de Ana Hatherly; separador 6 sobre *O Mestre.***	
N57/cx.9	Correspondência: Alguns autores: Richard Zimler, Victor Pavão dos Santos, José Cebrián, Georgette M. Dorn, P. Schumm, Yuko Ejiri, António Reis, Catherine Macgillivray, João Medina, Elias L. Rivas, Inês Lourenço, Casimiro de Brito, Pedro Tamen, Jorge Fazenda Lourenço, Pilar Gómez Bedate, Miguel Sáenz, Jemi Lukac, Mécia de Sena, Mª do Céu Guerra, Manuel Portela, Fernando Guimarães, Piotr Rypson, Luciana Stegagno Picchio, Casimiro de Brito, Leodegário Azevedo Filho, João Rubus, Dick Higgins, Georgette M. Dorn, Christopher Lund, Isilda Leitão, Lúcia Castelo Branco, Inês Lourenço, Isabel Meyrelles, Xosé Maria González Gil, Edgar C. Knowiton, Lélia Mª Parreira Duarte, Montez Magno, Piotr Rypson, Mécia de Sena, Perfecto Cuadrado.	Anos 80 e 90 tb. cartas da autora

	Desenhos de 1975 – Minoes Andrea Addison; capa 80: artigo de jornal – envelope de Philodelpho Menezes	
N57/cx.10	Correspondência: Alguns autores: Vítor Serrão, Mário Cláudio, Margarida Vieira Mendes, Marvin Sackner, Agustina Bessa Luís, Pedro Tamen, Mécia de Sena, Bernardino Gomes, Pilar Gomes Bedonte, Carlo E. Bugatti, Artur Nobre de Gusmão, Helder Macedo, Cluis Lund, Víctor Infantes, J. Ares, Iêda Siqueira Wiarda, Manuel Castro Caldas, José Barata, Charles B. Faulhaber, J. H. R. Polt, Jean Longland, Claude Gilbert Dubois, Luís Moura Sobral, E. M. Melo e Castro, Benito Pelegrin, Marianne Sandels, António Franco Domínguez, Carlos Reis, João Medina, José Matoso, Luciana Stegagno Picchio, António Quadros, Fernando Guimarães, Peter Mayer, Luís de Sousa Rebelo, Albert Rissich, Sue Mundell, Wanda Ramos, Piotr Rypson, Alberto da Costa e Silva, Fernando Echevarria, Didier Costa, A. Cirurgião, Inês Lourenço, Christopher Lund, Egito Gonçalves, Maria Theresa Abelha Alves, Albano Martins, Manuel Carlos de Brito, J. M. Consiglieri Pedroso, Dick Higgins, Edgar C. Knowiton, Hélia Correia, Micaela Ghitescu, António José Queirós, Casimiro de Brito, Jenny Lukac, Luís Murillo, Martim Avillez, Richard Zimler	Anos 80 e 90 tb. cartas da autora
N57/cx.10	Sagrario Lopez Poza, Mariacristina Parravicini, Ann Philbin, Elizabeth Finch, José Sommer Ribeiro, Charles B. Faulhaber, Anna Olson, José Barrias, Massaud Moisés, Ana Vicente, Frederico Pereira.	
N57/cx.11	Correspondência: Alguns autores: Eugénio de Andrade, Leodegário de Azevedo Filho, Andrée Rocha, Luís de Sousa Rebelo, Fernando Mendonça, Marianne Eyre, Joanna Courdeau, Edgar C. Knowiton, Egito Gonçalves, A. Cirurgião, Marianne Sandels, Adelina Alleti, Víctor Infantes, Isabel Meyrelles, Menez, Angel Campos Pampano, Eduardo Sérgio, Dick Higgins, Zeferino Coelho, Karl Kempton, Mécia de Sena, Fernando Aguiar, Piotr Rypson; António Rebordão Navarro, Mª Ana Ramalho dos Santos, Ramon Gabarrós, Barbo Lindhagen, Hermann Kern, Luciana Stegagno Picchio, Marvin Sackner, Ivo Castro, Ulrich Ernest, Jean Longland, Fernando Sylvan, Anne Marie Cruz Filipe, Alberto Pimenta, E. M. de Melo e Castro, Yara F. Vieira, Alexandrino E. Severino, Ernesto de Sousa, José Blanc de Portugal, Fernando Aguiar, Víctor Silva Tavares, José Martins Garcia, Edgar C. Knowiton, José Bento, frei Adelino Pereira, Luis Murillo, José Augusto França, Álvaro Cardoso Gomes, Jeremy Adler, Hans Sohm, Leila Avrin, António Manuel dos Santos, Peter Wright, Harry Polkinhorn, Angel Crespo, Jorge Guerra, José João Braz, Philip M. Arnold, Christopher Lund, Manuel Simões, Terence Humphreys, Miguel Torga, Micaela Ghitscu, Manuel Cadafaz de Matos, Inês Lourenço, Roberto de Doniez-Soro, Laís Corrêa de Araújo, Peter Mayer, Cunha de Freitas, Ramon Salvo, Vera Vouga, Catarina Del Elche Hatherly (tb. desenhos e documentos biográficos).	Anos 80 tb. cartas da autora
N57/cx.12	Manuscritos da Autora: *As Aparências*, *Tisanas Inacabadas e Quase Tisanas* e Apontamentos e Notas (7 cadernos: 1 é agenda).	
N57/cx.13	Manuscritos da Autora: Edições: dossier relativo a investigação sobre	inclui cartas

	Irmã Maria do Céu (1658-1753). **Álbum de autógrafos; curiosidade – folhas secas guardadas.**	
N57/cx.14	Documentos Biográficos da Autora Manuscritos de Terceiros – **Poesia(s)** Impressos (um grupo com recortes, fotocópias de artigos e impressos de Stefan Baciu).	inclui cartas
N57/cx.15	Manuscritos da Autora. Vária: 2 ficheiros – **caixa verde e caixa castanha** Documentos Anexos: Recortes de Imprensa.	
N57/cx.16	Documentos Anexos: Recortes de Imprensa e Impressos. **Pasta castanha de recortes e artigo sobre a poesia visual**	
N57/cx.17	Documentos Anexos: Impressos.	
N57/cx.18	Documentos Anexos: Impressos e Recortes de Imprensa.	
N57/cx.19[11]	Documentos Anexos: impressos (livros). **E artigos sobre Experimentalismo, Poesia Visual e Poesia Concreta**	
N57/cx.20	Postais. Projeto "Operação das Palavras – Um espectáculo Literal"; "Operação – 2" (1967); Música – composições dos anos 50; ***O Mestre* – 1ª versão incompleta, 1962 (fotocópias);** 1º caderno antológico de Poesia Experimental, I S Técnico, 1964. Envelope com documentação relativa a "Experimentalismo", com cartas de Herberto Hélder e outros; 1 pasta agrafada encarnada – "Bols Dois" 1 dossier com listas informáticas de registos da BN.	
N57/cx.21	Documentos Anexos: Recortes de imprensa e Impressos – (pequenas brochuras) **Método estruturalista**	
N57/cx.22	Dossier contendo poesia e pouca correspondência, uma das quais de Mécia de Sena; 1 envelope contendo poesia visual de Anexo Pastor e recortes de imprensa galega; envelope contendo carta de Peter Mayer com anexos, 1989;fotocópias e correspondência diversa; "Bashô" – traduções livres por A. Hatherly, 1964-1994; Poesias variadas; envelope contendo documentação de Henry (?) Hatherly, "The BlueBirds" 1997; 1 pasta contendo poesia e projeto para holograma e outro intitulado	

[11] Entregue em Junho de 2002.

	"Nova Teoria da Evolução das Formas Poéticas": artigo intitulado "Recordações de José Marinho e do grupo da Filosofia Portuguesa nos anos 60" de A. Hatherly; várias fotocópias relativas a poesia concreta, poesia visual e poesia experimental em Portugal. **Muitos poemas.**	
N57/cx.23	Documentos Anexos: Recortes de imprensa e Impressos (folhetos). **3 textos sobre *O Mestre* (envelope com muitos selos); artigo italiano sobre *O Mestre;* pasta verde com recortes, alguns importantes.**	
N57/cx.24	Documentos Anexos: Recortes de imprensa, impressos (pequenas brochuras) e números soltos de revistas de arte. Manuscritos da Autora - Documentação relativa a 1 exposição de Ana Hatherly no Museu do Chiado em 1996; dossier relativo a sessão de poesia experimental na Universidade de Yale; dossier com recortes de imprensa e alguma documentação relativa a: prémio de crítica literária pelo PEN em 1981, conferência realizada na Universidade brasileira Gama Filho m 1978, etc. Apresentação da poesia sueca contemporânea por Bengt Holmqvist com tradução de Ana Hatherly. Apontamentos sobre Keats; Projeto – "Formas que o texto poético assume – Projetos para uma teorização" com indicação de ser inédito; Outro inédito – " A propósito de "As Feiticeiras" de Jules Michelet"; Versão final de Ana Hatherly de "O Cubo das Sensações e outras práticas Sensacionistas em Alberto Caeiro"; texto lido na SPA intitulado "Poesia e Resistência"; projeto – "Ópera Acção – Operação das Palavras – Um espectáculo literal"; texto a propósito da exposição de Cargaleiro em Paris, Fevereiro de 1963. **Frankfurt; Revista Arte Ibérica (entrevista); «Porque Tisanas» de Nadiá Paulo Ferreira**	
N57/cx.25	Documentos Anexos: Recortes de Imprensa e Impressos (números soltos de revistas de arte). **Artigo de Ana Hatherly «Notas para uma teoria do silêncio como negação»**	
N57/cx.26[12]	Envelope contendo poemas e projetos. **(1959 – 1.º poema concreto «Arca, seta…»)** Policopiado - Tese de doutoramento de Ana Hatherly intitulada "A Preciosa", de Sóror Maria do Céu, Códice 3773 da BN, apresentada na Universidade da Califórnia, Berkeley, e aprovada em 1986. – 2 volumes 330	
N57/cx.27	Documentos Anexos: Recortes de imprensa.	
N57/cx.28	Documentos Biográficos: - Vários diplomas de prémios recebidos pela autora. Correspondência - Correspondência variada sobre a sua vida académica	

[12] Entregue em 20 de fevereiro de 2003.

	na Universidade Nova. Documentos biográficos. Uma caixa em pele bege e uma pasta do mesmo material com o que suponho ser um prémio – "Snetna Konjurenija" em 2003, contendo a caixa um prémio esculpido em material rochoso e pesado. **Sonet Nidari Hanibal Alucica -prémio**	
N57/cx.29[13]	Documentos Anexos: Recortes de Imprensa e Impressos (pequenas brochuras) sobre matérias diversas. **Muitos recortes de jornal; Hablar de poesia**	
N57/cx.30	Manuscritos da Autora - Documentação relativa a Rilke. "Rilkiana: Variações Elegíacas", contendo impresso e material preparatório desta edição. Cartas (3) e prefácio de João Barrento acerca da temática. Prova da capa e folha de rosto desta publicação. 4 originais inéditos. Policopiado - Dactiloscrito contendo a tese de **Lucia** Helena da Silva Pereira intitulada – "Ana Hatherly -O susto do In-compreensível "defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1984.	
N57/cx.31	Bibliografia passiva. Mss. de Terceiros. Experimentalismo. Impressos. Correspondência. Documentos biográficos. Recorte de jornal romeno(?) de 10.6.2006. Documentos Biográficos - Curriculum Vitae de Ana Hatherly elaborado em 1996. Artigos e livro. Documentação sobre os avós maternos de Ana Hatherly.	
N57/cx.32[14]	Manuscritos da autora: Interfaces do Olhar (contém disquetes); Poesia incurável. – **Rascunhos das obras**	
N57/cx.33	Correspondência. Alguns autores: Jean Longland, Paulo Ferreira, Mécia de Sena, SPA, Aníbal Pinto de Castro, Arthur L-F Askins, Vítor Silva Tavares, José Augusto-França, Joana Varela, K. David Jackson, CM Setúbal, Joana Drucker, Delmo Montenegro, Casa Fernando Pessoa, F. Calouste Gulbenkian, Ed. Escritor, The Hispanic Society of América, Perfecto E. Cuadrado, Patrícia Almeida, Univ. Santa Barbara, Univ. Berkeley, Archiv Hanns Sohm, Ildásio Tavares, José Barbosa Machado, João Medina, Marquês de Fronteira, Univ. of Miskole, Fundação da Casa de Mateus, PEN Clube, José Aires Montes, Luís de Moura Sobral, Artur Anselmo, Fernando Echevarria, Ivo Barroso, Sérgio Fernandez, Isabel Pavão, Ruth Faialight (?), Maria Nobre França, Luís dos Santos Ferro, Kilián István, Eduardo Sérgio, Isaura de Oliveira, Pedro Tamen, António Guterres, Richard Zimler, Manuel Simões, Mª Irene R. Sousa Santos, Patrícia Salvação Barreto, Carlos Calvet, Mª José Palla, Manuel de Castro Caldas, Ângelo de Sousa, Marie Havlíková, Gillo Dorfles, Horácio Araújo, Fundação de Serralves, Casimiro de Brito, Pedro	

[13] Entregue em 2005.

[14] Entregue em Maio de 2007.

	Cardim, Alberto Augusto Miranda, Clara Rocha, Maria dos Prazeres, Victor Infantes, Yale Univ., Fernando Aguiar, Vítor Pavão dos santos, Simoneta Luz Afonso, José Barrias, Fernanda Sampaio, José Leon Machado, Isabel de Sena, Fundação Arpad Szens-Vieira da Silva, Mª Alzira Seixo, Óscar Lopes, Mª Lucília Gonçalves Pires, Elsie Allen da Cal, Luciana Stegagno Picchio, Filomena Molder, Jorge Sampaio, Michael March, Andreia Novais, Affonso Ávila, Ruth Fainlight, U. Heinze de Lorenzo, Mª Leonor Machado de Sousa, Joaquim Marques Martinho, Casa da Cerca, Wladimir Krysinski, Christopher Lund, IN-CM, Edite Estrela, Gilda Santos, Teresa Amado, Paula Morão, António José Queirós, Quimera Ed., Richard Vernon, Arrigo Lora-Totino, Leodegário A. de Azevedo Filho, Luís Andrés Murillo, Ledo Ivo, Univ. do Minho, Daniel Pires, Ángel Campos Pámpano, Joanna Partyka, Jean-Paul Mestas, Perfecto de Zamora, Evelina Verdelho, Erdmute Wenzel White, António José Queirós, Bernd Busch, João Barrento, Mário Morales, Leonardo de Freitas, Doriza Carriço (ES de Reguengos de Monsaraz); Cartas e outros documentos sobre a revista Claro-Escuro; Inclui resposta de Ana Hatherly. **Inclui bibliografia sobre a arte barroca em Portugal.**	
N57/cx.34	Correspondência: Alguns autores: Carlos Calvet, Ernesto Melo e Castro, José Manuel Mendes, Luís Ávila, Luciana Stegagno Picchio, Perfecto E. Cuadrado, Mª Helena Rocha Pereira, António Ibañez Rós, Walter Frey, Rose Mary Hatherly, APE, Luís dos Santos Ferro, Secr. Estado Cultura, Fernando da Rocha Peres, Embaixada de Portugal em Berlim, Pedro Sena-Lino, Quetzal Ed., Ed. Ánfora Nova, Mirella Bentivoglio, Filomena Molder, Isabel Meyreles, Paulo Achmann, Fernando Pinto do Amaral, Alberto da Costa e Silva, Robert Bréchon, Teresa Macri, Five Plus (Ed.), SPA, Paulo Rato, Christopher Lund, Miguel Martinez, Ricardo Cruz Filipe, Cruzeiro Seixas, Egito Gonçalves, Lacerda Ed., INATEL, Arrigo Lora-Totino, CM de Lisboa, Marquês de Fronteira, Fernando Calhau, Inês Lourenço, José António Bravo, Gilda Santos, Fernando Canedo, Fund. Luso-Americana, Maria Estela Guedes, AEFCSH-UNL, Leodegário A. de Azevedo Filho, Walter Moser, Mário Morales, F. Perfecto, Marie Havlíková, Ilda Mendes dos Santos, Joana Varela, Gil Magno Cancela Leite, Eugénio de Andrade, Ruth Fianlight, Museu N. do Traje, Museu do Chiado, Manuel Costa Cabral, Miguel Wandschneider, Luís Murillo, Silvestre Certana (?), Ângelo de Sousa, Sidónia Pojarlieva, Lélia Duarte, John Russel-Wood, Jorge Molder, Marina Machado Rodrigues, Catherine Dumas, Neide de Sá, Libuse Valentová, Rogério Barbosa da Silva, Mécia de Sena, Yao Ginming, Eduardo Aguiar, Perfecto Cuadrado, Anne-Marie Cruz Filipe, E. Russel Wood, FCG-CAM, Catarina Bernardes, Teresa Lacerda, Mirella (?) Ghitescu, Júlio Moreira, Fundação EDP, António Teixeira e Castro, Francisco de Sousa, Fernando Guimarães, Mafalda Ferin Cunha, Vítor Infantes, Leda Naud, Michael Schmidt, CM de Cascais, José Viale Moutinho, Jorge Molder, Clara Meneres, Vítor Serrão, Pedro Sena-Lino, Casimiro de Brito, M. Teresa Furtado, Lélia Duarte, José António Calixto, Mário Morales Castro, Hellmut Wohl, Yale Univ., Fundação Cupertino de Miranda, Diogo Pires Aurélio (BN), Teresa Joaquim, Museu do Caramulo, Ana Marques Gastão, Deine Róza Domascyha, Francisco C. de Sousa, Isabel Alves, Mário Mesquita, Encontro Internacional de	

	Poetas (Univ. Coimbra), 1º Salão de Artistas Contemporâneos (Oeiras), Fernando Canedo, Ruth Rosegarten, Erdmute W. White, Boris A. Novak, Mohammed Bennis, José Berardo, Pia Tafdrup, Fernando Pernes, Anabela Rita, I. Lawrence, King's College, Fundação Eugénio de Andrade Inclui resposta de Ana Hatherly.	
N57/cx.35	Correspondência Alguns autores: The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, II Encontro Nacional de Intervenção e Performance, Isabel Pavão, João Barrento, Fundação Luso-Americana, Unión Latina, Mateja Matebckn, Paulo Cunha e Silva, Ed. Escritor, Artur Anselmo, Jorge Molder, Isabel Alves, Henry Hatherly, Alberto Pimenta, Gilda Santos, Fernando da Rocha Peres, Perfecto E. Cuadrado, Pedro Pires, Filomena Molder, Ed. Asa, António Teixeira e Castro, Fernando Peres, Erdmute, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Cármen Radulet, Rubem Amaral Jr., Ângela Gutierrez, Casimiro de Brito, Mª de Jesus Cáceres, Alexandre Vasconcelos e Sá, Ed. Ânfora Nova, Mécia de Sena, Sidónia Pojarlieva, Affonso Romano de Sant'Anna, Mª de Jesus Fernandez Garcia, Fundação Portuguesa das Comunicações, Eduardo Sérgio, António Damásio de Brito, Ed. Tranvia, João Marques, Pedro Tamen, Elfried Engelmeyer, Catherine Dumas, Maria João Fernandes, Arthur Askios (?), Fund. Calouste Gulbenkian, José da Cruz Santos, Pedro Reis, José Nuno da Câmara Pereira, Hélder Macedo, Rogério Barahona da Silva, Maria Barroso, Martin Rodriguez Caeiro, António Gonçalves, M. Reynaud, João Sales (?), Margarida Gouveia, Teresa Reynolds, Ângelo de Sousa, Nelly Novaes Coelho, Mª José Palla, Fernando Rocha Peres, Victor Infantes, Vitor Pavão dos Santos, João Silvério, José Sasportes, Ilda Mendes dos Santos, Harvey Sharrer (?), Festa da Poesia de Oeiras, Yao Vento, Maria Júdice, Teresa Lacerda (?), Vivian Indorf, António Teixeira e Castro, Universitária Ed., Pedro Sena-Lino, H. Vladimirova Tasseva, Mário M., Pedro Cardim, Eugénio Lisboa, Luís Guerra Rocha, Yao Jingming, Teresa Rita Lopes, Casimiro de Brito, Jorge Sampaio, José Mindlin, Publ. D. Quixote, António Abreu, Nuno Júdice, Walter Moser, Leons Briedis, CM Lisboa, La Página, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, José Mª Marques, Ildásio Tavares, António Gamoneda, Ana Marques Gastão, Manuel Rosa, Leonor Areal, Mª Jesus Fernández García, Croation Writers Association, João Rasteiro, Francesc Parcerisas, Catherine Dumas, Vítor Hugo Mãe, Jorge Reis Sá, Iolanda Pelegrí, João Silvério, Perfecto E. Cuadrado, Matilde Rosa Araújo, Marquês de Fronteira, Isabel Corte-Real, Culturgest, Ana Támen, Teresa Reynolds, Vitor Infante, Carlos Poças Falcão, Evelina Verdelho, António Teixeira e Castro, Manuel Calvarro Sanchez, Teolinda Gersão, Beatriz Pacheco Pereira, Laureano Silveira, John Russell-Wood, Elfi., Soc. Nacional de Belas-Artes, Museu de Arte Contemporânea (Madeira), Teresa Furtado, Hélia Correia, Leodegário de Azevedo Filho, Fernando Guerreiro, Manuel Rosa, Piero Cecucci, Rosa Maria Oliveira, Rogério Barroso da Silva, Francisco de Sousa, Manuel Simões.	
N57/cx.36	Correspondência. Alguns autores: Nuno Júdice, Teolinda Gersão, Ana Marques Gastão, Marquês de Fronteira, Isabel Cepeda, Iolanda Pellegri, Teresa Furtado, Mª Adosinda	

	Torgal, Yao Jingming, Micaela Ghitescu, Filomena Molder, Ildásio Tavares, M. Machiedo(?), Ana Marques Gastão, António Teixeira e Castro, Teresa Lacerda, Mª Luísa Lemos, Anne-Marie Cruz Filipe, Jorge Roque, Instituto Politécnico do Porto, Perfecto E. Cuadrado, John, Russell-Wood, Univ. de Berkeley, Maria Lucília Gonçalves Pires, The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, Amnistia Internacional, Mª Teresa Dias Furtado, Casa Fernando Pessoa, Elfiede E., Rogério Barahona da Silva, Casimiro de Brito, Ana Gabriela, Isabel Alves, Tania Tarbuk, Benjamim Rhodes, Galeria Presença, Fundação das Casa de Fronteira e Alorna, Jacques André, Cristina Portes, M. Manuela Tavares Paulo, Francisco Sousa, Mª José Palla, António José Queirós, Mª de los Angeles Teixeira Cerviá, Irene Buarque, Valter Hugo Mãe, Nadiá Paulo Ferreira, Ana Marques Gastão, Catherine Dumas, Casa da Cerca, Isabel Corte-Real, Irene Ramalho, Fundação Serralves, Jorge Reis-Sá, Paula Mateus, Silvana Pessoa, Projeto Anamnese, Clara Rocha, Ana Gabriela, Rodrigo Luís, Klauss P. Dencker, Fernando J. B. Martinho, Inclui outros documentos (anexos, biográficos) e ms. de terceiros e algumas cópias de respostas de cartas. **Artigo «Blasfémias» e revista *Claro-Escuro***	
N57/cx.37	Correspondência Alguns autores: Fernando Pinto do Amaral, Diogo Madre Deus, Manuel Ivo Cruz, Ildásio Tavares, Catherine Dumas, Maria Helena Rocha Pereira, David Jackson, Francesc Parcerisas, Centro de Língua Portuguesa-Inst. Camões de Barcelona, Casa de Portugal Bibliotheca Alexandrina, Orietta Albatti, Fundação Oriente, Nadiá Paulo Ferreira, Gilda e Emanuel Santos, Coimbra Capital da Cultura, Mário Morales Castro, Casimiro de Brito, Elfie E., David Jackson, Annabela Rita, Fernando da Rocha Peres, Walter Hugo Mãe, Luís Alexandre Cabral da Silva Pereira, Rui Eduardo Paes, A. Pimenta, Róza Domasscyna, Iolanda Pelegrí, Adelina Aletti, Catherine Dumas, Micaela Ghitescu, Mécia de Sena, Maria Adosinda Torgal, CM Amarante, Amnistia Internacional, L. Barreto, Universitária Ed., Pedro Sena-Lino, Fátima Lambert, Nelly Novaes Coelho, Margarida Calafate Ribeiro, Yao Ginming, José Manuel dos Santos, Perfecto E. Cuadrado, Manuel Simões, Sidónia Pojarlieva, Luís A. de Matos, Mariana Todorova, Tania Tarbuk, Gilda Santos, Miguel Martinón, Cruz Filipe, Mª João Fernandes, Annabela Rita, Livr. Modo de Ler, Mécia de Sena, Paulo Herkenhoff, Ana Tamen, Lázaro Barreto, Leons Briedis, Hélia Correia, Ana Marques Gastão, Irene Buarque, Eunice Ribeiro, Luís dos Santos Ferro, Victor Hugo, Pedro Cardim, Rui Vilar, José Nuno da Câmara Pereira, António Osório, Natália Nogueira, Helena Pinheiro, Anne-Marie Cruz Filipe, Jorge Couto (Inst. Camões), Alberto Augusto Miranda, Notícias da Amadora, Adília Lopes, Affonso Ávila, Luciana Stegagno Picchio, Vítor Infantes, Mª José Palla, Nuno Júdice, Instituto da Comunicação Social, K. A. Jackson, Unione Tipográfico-Editrice Torinese, Francisco José Couto e Cunha, Luís Silva Pereira, Ana Tapadas, Embaixador do México, Joaquim Montezuma de Carvalho, Pedro Reis, Jean R. Longland, Johanna Drucker, Filomena Molder, Fernando Guimarães, João Fernandes, João Medina, Uppsala Univ., Armandina Maia, Pedro Reis, Ruth F., Jorge Martinho, The National Museum of Women in the Arts, Casimiro de Brito, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Museu Virtual, Mª dos Prazeres Gomes, Segundo Encontro Internacional de	

	Poetas (Coimbra), Daniel Pires, Núcleo de Artes e Letras de Fafe, Centro de Estudos Literários da Fac. de Letras de Belo Horizonte, Jean Longland, Ana Vicente, Centro de Estudos Baianos da Univ. da Baía, Orlando Neves, Alberto Augusto Miranda, ARCO, Miscelânea de Estudos em Honra da Maria de Lurdes Belchior, Susan Copping, Uiversitária Ed., Luís Filipe Sarmento, Leodegário A. de Azevedo Filho, Joana Martinho, D. Jackson, Rachel Hauwood Ferreira, Aníbal Pinto de Castro, José Miguel Ribeiro Lume, Manuel Maria, José Barrias, Isabel Meyreles, Luís e Affonso Ávila, J. Garcia Rey, Fundação Calouste Gulbenkian, Ernesto de Sousa (c/ Isabel Alves), John Russel-Wood, Sebastião Tavares de Pinho, Alberto Augusto Miranda, Iêda Siqueira Wiarda, Hélder Macedo, Frei Adelino Pereira, Mário Morales Castro, Univ. degli Studi di Torino, IPLB, Pablo Luis Ávila, Alberto Pimenta, Joanna Courteau, Intituto de Arte Contemporânea, Festival Internacional de Poesia (Madeira), André Bréchon, Lélia Duarte, Oritta Abbati, Vítor Silva Tavares, João David Pinto Correia, Jean Longland, E. de Melo e Castro, Museu Nacional do Traje, Xosé Maria González Gil, Mécia de Sena, Isabel Pavão, Michael March, Sophia Jackson; Ana Maria Tapadas T. Alves. 1 mss. de terceiros (Nuno Júdice: [nota sobre Ana Hatherly])	
N57/cx.38	Documentos biográficos. 2 medalhas em 2 cx. **Mérito linguístico e filológico – Sociedade Brasileira de Língua e Literatura (caixa redonda vermelha) e Honoring Community Service and Professional Achievement (caixa azul com fita roxa - Dr Anna Hatherly)**	
N57/cx. 39	Documentos biográficos 1 rolo com – **The Hispanic Society of Amarica NY – Sócia honorária 1995**	
N57/cx. 40[15]	Manuscritos Ana Hatherly Inclui, entre outros: • O novo ladrão cristalino: aspectos da sobrevivência do barroco em alguma poesia portuguesa contemporânea. (Original não publicado, preparado para Biblioteca Breve: Secção Literatura. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980) • Aspectos da temática da meditação sobre o tempo na poesia portuguesa do período barroco • Intervenções em homenagens, ciclos e seminários Tem junto correspondência e outros materiais.	
N57/cx. 41	Manuscritos de Ana Hatherly Inclui, entre outros: • As novas herdeiras de Mariana – erotismo e liberdade na poesia portuguesa feminina na segunda metade do século XX	

[15] Documentação incorporada em 14 de dezembro de 2011.

	(comunicação apresentada no XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de língua portuguesa, S. Paulo, Abril 1988) **– 10 páginas** • Situação da poesia portuguesa contemporânea – **8 páginas a papel vegetal** • O ponto de vista da mulher na poesia portuguesa de temática amorosa **– 11 páginas** • Apresentação do recital de poesia de mulheres portuguesas na SNBA em 10 Fev. 1977 **– 6 páginas** Textos relacionados com as artes, entre outros: • The Reinvention of Reading **– A reinvenção da Leitura, Lx, Futura, 1975** • Une réalité assaillie: à propos des photographies de Maria José Palla • Uma iconologia do abstracto **– Duas páginas** • Ernesto de Sousa ou a difícil responsabilidade da desordem **– 5 páginas** Pasta com materiais classificados (textos e outros documentos): programa "Obrigatório não ver", música, ballet, imprensa, cinema, rádio Tem junto: • Textos de outros autores (entre eles: Maria de Fátima Lambert e Maria João Fernandes) – **Amor Eterna Chama (MJF)** • Correspondência • Outros materiais	
N57/cx. 42	Manuscritos de Ana Hatherly: • Textos, organizados numa pasta, sobre prémios literários, prefácios, etc.; comunicações a colóquios • A propósito de "O suicídio e o canto – Landays das mulheres afegãs" por Sayd Bahodine Majrouh • "Quando carecer o mar de ondas..." Imagens da mulher do humanismo ao barroco • New assertion – old negation • "O cisma na alma" – Variações sobre o tema da unidade e diversidade em Fernando Pessoa • A propósito de Kirkegaard e Fernando Pessoa • A escrita como arte de (re)conhecer **– 5 páginas + 1 bibliografia (Pasta dos textos de Ana Hatherly)** Tem junto: Manuscritos de terceiros Correspondência **Máquina - Página sobre a sua escrita (a pedido de Julião Sarmento – sua obra)**	
N57/cx. 43	Manuscritos de Ana Hatherly: Participações em congressos e em actividades culturais Tem junto materiais de apoio. – **Textos importantes, tal como, novamente «O cisma na alma»**	

N57/cx. 44	Documentos para investigação: • Barroco • Experimentalismo	
N57/cx. 45	Actividade docente: • Mestrado na Universidade Aberta: Imagens da mulher no cinema português • Cursos no Ar.Co • Prémio Universidade de Coimbra (membro do júri) • Membro de júri de agregação Pareceres para o Instituto do Livro e das Bibliotecas	
N57/cx. 46	Traduções da obra de Ana Hatherly	
N57/cx. 47	Traduções da obra de Ana Hatherly ("Tisanes" por Jean Longland) de Ana Hatherly	
N57/cx. 48	Artes plásticas: • Exposições • Bibliografia • Entrevistas • Correspondência • Impressos **NB – Entrevista de Ana Hatherly – CAM 29/7/2005**	
N57/cx. 49	Cinema • Filmes de Ana Hatherly e de outros • Correspondência **Livro com artigo de Ana Hatherly sobre cinema**	
N57/cx. 50	Dossier sobre divulgação do 25 de Abril no estrangeiro: autores, fotografias. Inclui referência ao filme de A.H. "Revolução" **«Revolução» - cópia do vídeo VHS 12 minutos – 16mm 20.000$00 – Participou na Bienal de Veneza.** **NB – artigo de Ana Hatherly pp. 181-188 port./ing. «PO.EX do Antes ao Agora»**	
N57/cx. 51	Correspondência **(curiosidade – cartão de Marcelo Rebelo de Sousa)** **NB – Mail de Nádia sobre *O Mestre***	
N57/cx. 52	Textos sobre Ana Hatherly **NB: Fichas de leitura**	
N57/cx. 53	Textos sobre Ana Hatherly **NB – envelope castanho (Importante)**	
N57/cx. 54	Documentos biográficos • De Ana Hatherly • De Familiares **Incompleta a entrevista do SOL (abril de 2016?!)**	

N57/cx. 55	Manuscritos de terceiros	

A opção metodológica de consulta do Espólio Hatherlyano revela-se profícuo, complementando a bibliografia lida, passiva e ativa, centrando-se numa pesquisa que, de acordo com a natureza do nosso Projeto, se pretende a mais pormenorizada e exaustiva possíveis. Nesse sentido, aludimos a várias informações que são citadas com a indicação da Caixa do Espólio consultado.

CAPÍTULO I - SINGULARIDADES DA ESCRITA DE ANA HATHERLY

> Para mim, sou transparente, para os outros, mais opaca, porque têm dificuldade em abarcar a totalidade das minhas facetas. Não diria que sou opaca, mas poliédrica.
>
> Ana Hatherly
> *O Falar dos Poetas* [16]

Neste capítulo, iremos fazer uma incursão, na perspetiva de Ana Hatherly, sobre o exercício da escrita e o ato criador/criativo. Iremos provar que a sua escrita é simultaneamente uma representação visível e invisível e que acarreta consigo uma ilegibilidade consciente que conduz à meditação sobre o signo. Apesar de não termos selecionado a sua poesia visual como objeto central deste estudo, é incontornável não referi-la pela importância no seu percurso e influência na escrita. Na visão da Escritora, a criatividade é entendida como o lado invisível da arte visual, o que se pode transpor também para a escrita. Quando adere ao grupo da Poesia Experimental, em 1964, Ana Hatherly interessa-se pela parte teórica que estava ligada ao Concretismo, nomeadamente a ligação entre o texto e a imagem do texto. A representação visual é entendida como o aspeto mais importante para se ler o poema e neste tipo de poesia a mancha na página/o desenho sobrepõe-se ao próprio conteúdo, sendo o poema visto como "uma constelação de signos sobre uma página branca" (ROSENGARTEN, R., 2004: 117). Porém, o que é a escrita senão a materialização das palavras no texto, o que Ana Hatherly apelida de *escritalidade*, o *outro lado do ver*?

É indiscutível a complementaridade e coexistência assumida de linguagens da escrita e da pintura no trabalho criativo da Escritora-Artista que se assume "uma artista da linha da escrita — e essa escrita é uma escrita manual" (*id.*:115). Ana Hatherly considera toda a escrita como uma reescrita do mundo. Já os barrocos consideravam de forma metafórica o mundo como um livro escrito por Deus, dando um valor fulcral ao símbolo e ao signo. Ora, a atividade criativa consiste precisamente em conferir novamente à escrita uma nova representatividade do signo, restituir o indizível ao que é escrito e dito. Nesta

[16] Entrevista de Ana Marques Gastão (2011: 47)

linha de ideias, demonstrar-se-á que o ato da escrita é recriar, reinventar, por isso afirma no poema "A Escritalidade": "Escrevo para dizer o que não pode ser dito" (HATHERLY, A, 1998:7).

Abordaremos também a importância do valor das palavras, o seu valor autêntico e sagrado que a Escritora assume como um poder supremo. O seu "tecido sedoso das palavras" (HATHERLY, A., 2007: 18) é enigmático, servindo para uma meditação sobre a linguagem que faz do poeta-escritor um *calculador de improbabilidades*. Este trabalho sobre a palavra ocupar-nos-á em três aspetos: a palavra em liberdade, num contexto, livre de regras; a palavra poética, que encontra terreno fértil no campo da poesia e da prosa, brotando em outras direções e outros campos; a palavra ambígua e subversiva que desafia o leitor, convidando-o a participar na criação.

Outra perspetiva que teremos em consideração neste capítulo é o uso da partícula do nome ─ "Ana" ─ que se encontra no título de alguns livros/textos, nomeadamente em duas obras selecionadas por nós. Explicitaremos que essa partícula é útil na medida em que se torna uma espécie de *assinatura extra*, uma *impressão digital*. Segundo a Autora, "eu não me reconheço no meu nome nem em nada do que faço ─ eu não sou o que faço. O que faço sai completamente fora de mim" (SENA-LINO, P., 2004: 142), o que nos poderá auxiliar a comprovar a singularidade da sua escrita.

Abordaremos ainda uma questão que se apresenta como uma subdivisão do nosso estudo: a marginalidade da escrita hatherlyana remete para uma transgressão, uma subversão, que é assumida. No entanto, até que ponto essa área da investigação a engloba? Podemos, efetivamente, apelidar a sua escrita de subversiva, transgressora, marginal ou marginalizada? Parece-nos um aspeto muito curioso que desejamos abordar neste trabalho.

Terminaremos o primeiro capítulo, destacando as ações e os trabalhos realizados no âmbito do Experimentalismo e que fazem de Ana Hatherly uma figura cimeira da Arte de Vanguarda Portuguesa do Século XX. Recorreremos ao título de um programa apresentado por Ana Hatherly na televisão portuguesa e, posteriormente em livro, sobre Vanguarda — *Obrigatório Não Ver* — e intitulamos este capítulo «Obrigatório (Não) Ver e Ler — Arte de Vanguarda». Joga-se com a missão e receção da Autora/Leitor, valorizando assim o contributo de Ana Hatherly para a Arte de Vanguarda em Portugal, nestas duas componentes: a Visualidade e a Escrita, já que a noção de ESCRITA se alargou "a TUDO/

a QUASE TUDO/porque a escrita é sinónimo de IMAGEM/imagem para se ver/para se ter/para se ser" (HATHERLY, A., 1998: 8).

1.1. A meditação sobre o exercício da escrita e o ato criador/criativo

Escrevo para compreender.
para apreender:
a escrita é o que me revela
um mundo
o mundo

(Ana Hatherly
«A Idade da Escrita – Poema-Ensaio» in *A Idade da Escrita)*

Ana Hatherly investiga o conceito de escrita nas suas diversas formas, durante mais de quarenta anos, considerando que o seu trabalho começa com a escrita, pois vê-se como um Poeta que parte para as artes visuais através da experimentação com a palavra; porém, o seu trabalho também começa com a pintura, já que "a escrita é pintura de signos e todo o signo é sinal, representação de algo que lhe subjaz»"[17].

Para a Autora-Pintora, escrever, desenhar, pintar, são formas que permitem tomar consciência da união entre as Artes e, ao longo da sua vida, realiza um trabalho aprofundado sobre os laços que unem as artes que está espelhado em palavras, obras e pensamentos. Nesse sentido, afirma que o que o artista faz é traduzir a oblíqua eloquência de uma visão transfiguradora que a sua mão interpreta.[18]

Numa carta a Ildásio Tavares, a Escritora declara que a sua produção poética está ligada, por um lado, à expressão artística do que há de próprio em si (ou em cada um de nós), e, por outro lado, à própria expressão do texto como ato estético e social de que são exemplos os seus textos-atos experimentais. No que diz respeito à expressão do que há de si própria, a sua poesia está ligada à vivência da paixão que é uma exigente intensidade interior, uma exigente maneira de ver e sentir tudo. E a crítica, a ironia e até o sarcasmo fazem parte dessa intensidade, sem nunca esquecer que tudo o que faz e a forma como tem vivido está marcado pela paixão e pelo rigor.[19]

[17] Ana Hatherly a preto e Branco, outubro de 1997, Galeria Presença (Caixa 36 do Espólio).

[18] Caixa 36 do Espólio.

[19] Caixa 37 do Espólio.

Em resposta ao Questionário da Poesia do Século[20], Ana Hatherly resume da seguinte forma o seu trabalho criador e a visão literária da sua obra:

> Dediquei-me à pesquiza do acto criador e à afirmação dos valores da liberdade, como mulher e como artista. Produzi uma obra de intervenção e de questionação, voltada para o futuro, em que a incorporação do passado assume um carácter de expansão abrangente. Como já disse algures, «sou um artífice que manipula e interroga a matéria com que trabalha». Sou o produto de uma civilização e de uma cultura que deu o meu contributo agindo sobre a realidade que atinjo.
>
> (1988: 2)

No texto «Os prodígios da Língua»[21], Hatherly descreve a prática da escrita originalmente associada a uma determinada conceção do segredo. A palavra não é vista só como uma palavra; a palavra, sobretudo escrita, emerge como uma representação do mundo como um enigma que simultaneamente revela e mimeticamente recria. Nesta visão, há, pois, uma conceção esotérica da escrita enquanto experiência do prodígio, isto é, a escrita pode surgir como prodígio: o espelho do prodígio máximo que é a criação. Aquele que procura e descobre a importância do caminho percorrido e a percorrer, vislumbrando o secreto saber.

Há uma distinção importante da obra realizada por Ana Hatherly que se apresenta em três vertentes: o seu trabalho académico que incide sobretudo nos estudos sobre o Barroco; o trabalho na área visual-experimental, como ensaios, pintura, gravura, instalações, filmes, que é uma faceta mais visível e conhecida, e a sua criação literária, com obras que são objeto de estudo nesta Tese, como *O Mestre, as Tisanas* e os seus *Sonhos*, a base do nosso objeto de estudo.

O *querer saber* pauta sempre a vida de Ana Hatherly e as três vertentes anteriormente referidas constituem atividades múltiplas com pontos de contacto, elos de uma cadeia bem alicerçada e construída durante a sua vida polifacetada: a pedagógica/académica, a artística e a vertente literária.

Para Hatherly, a escrita ultrapassa as meras letras para explorar o território da representação, não desejando respeitar as fronteiras entre o escrito e o desenhado. Há assim um "espaço flutuante entre dois mundos, mal cartografados, situado em territórios

[20] Caixa 53 do Espólio, 1988.

[21] Texto com 4 páginas, caixa 40 do Espólio.

autónomos": uma "zona laboratório"[22] (LEBEL, J. 2008: 1) dos dois mundos da Arte e da Literatura onde escritores e artistas plásticos exploram essa transversalidade entre linguagens.

O trabalho de Ana Hatherly está essencialmente associado aos problemas da escrita como representação. Começa pela escrita propriamente dita, não só a escrita literária enquanto Escritora, mas também a escrita do calígrafo que todos somos por educação. Durante os anos 60, fez uma longa investigação sobre a escrita oriental e ocidental desde os tempos arcaicos e principia a observar certos fenómenos psicológicos e fisiológicos decorrentes da arte de escrever, das quais registou no seu livro *Mapas da Imaginação e da Memória.* Daqui parte para a escrita do gesto, que é o que faz sobretudo em *Poema d`entro* (Alternativa zero, 1977) e em Rotura (Galeria Quadrum, 1977).

A escrita enquanto organização de sinais e representação da presença viva do homem é a base da sua pesquisa. É por isso que a Escritora-Artista utiliza tanto a escrita literária como a caligráfica ou recorre à máquina de escrever, ou ao computador, ou também à fotografia, ao cinema, ao vídeo, à pedra, à madeira ou ao plástico. Para si tudo se liga à mesma diretriz que é uma das diretrizes fundamentais da Arte: a questão da representação da dialética entre o real invisível do quotidiano e o real visível da arte.[23]

De facto, para Hatherly toda a escrita é desenho numa tradição que vem dos gregos alexandrinos, facto que é aliás também referido por Paulo Pires do Vale, quando diz que «A obra de Ana Hatherly tende para a imagem, nunca abandonando a gramática figurativa da escrita».[24]

A Escritora-Artista integra um pequeno grupo de poetas independentes atentos às lições do passado e das vanguardas do século XX, inclusive a poesia concreta, interessados na experimentação literária e artística. O concretismo ortodoxo considerava que o texto na página escrita, segundo a terminologia de James Joyce, tem de ser verbivocovisual e, todos os elementos da linguagem, incluindo os silêncios, têm de estar representados e acessíveis à leitura. Os experimentalistas advogam uma prática poética multímoda com base na

[22] Caixa 48 do Espólio – Exposição sobre 150 autores internacionais no Museu Coleção Berardo, entre os quais obras de Almada Negreiros e Ana Hatherly.

[23] Pedido de Julião Sarmento (Caixa 42 do Espólio).

[24] Caixa 53 do Espólio.

experimentação verbivocovisual, isto é, "um experimentalismo polivalente" como precisa Mello e Castro em *A Proposição 2.01* (1965).

Nesse sentido, "trata-se de comunicar através das estruturas e não apenas de conteúdos parciais" (MARTINHO, 2001: 8). Assim, o poema passa a ser um compacto de significações, uma constelação de significantes, como assinala Eugénio Gomringer.

Os irmãos Campos quiseram acabar com a tradição da *escritalidade* e baseavam-se na teoria da constelação de Gomringer de que um texto, especialmente um poema, é a reunião de significados que são satélites uns dos outros. A ideia de constelação dá assim autonomia ao significado linguístico escrito, não necessariamente linguístico. Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignateri eram autores consagrados da Poesia Concreta/ Concretismo no Brasil. Recordemos que o Concretismo propôs a identidade entre logos e ikon e consequentemente coloca a ênfase dada ao tratamento espácio-visual do texto, à semelhança do culto da escrita como representação enquanto prática de Ana Hatherly.

Ana Hatherly é sem dúvida uma difusora e herdeira do Experimentalismo Português. A fase experimental ocorre entre os anos 60 e 80 do Século XX. A sua "convivência com a linguagem literária e artística foi sempre uma forma particular de relação com a escrita, correspondendo à pesquisa de uma poética pessoal que se transformou em ideolecto" e, a partir dos anos 60, a sua atitude torna-se uma verdadeira inquirição dos aspetos históricos/evolutivos da escrita como "pintura de signos".[25]

O princípio do trabalho de Ana Hatherly, para além de considerar a escrita como "pintura de signos", considera também a escrita "como uma aventura física e mental que aspira a uma forma de conhecimento, ou uma aventura que tenta atingir uma forma de perceber, de sentir e comunicar através de signos, que podem ser palavras ou não".[26] Deste modo, Hatherly considera a criação sobretudo como um ato lúdico de descoberta e de comunicação que "conduz a uma experimentação com um leque infinito de formas e sentidos muitas vezes inesperados".[27] É por essa razão que define o Poeta, no sentido lato

[25] Entrevista de Horácio Costa para a Revista *Atlântica*, 2007: Caixa 53 do Espólio.

[26] Entrevista de Horácio Costa para a Revista *Atlântica*, 2007, página 1: Caixa 53 do Espólio.

[27] *Ibid.*

do termo, como um *calculador de improbabilidades*, um poeta-inventor e *experienciador* de novas formas de linguagem.

A proposta da Poesia Experimental (PO-EX)[28] diz respeito à mudança de perspetiva exigida ao leitor perante os novos textos produzidos. Assim, a mudança radical na atitude do leitor perante o texto implica uma mudança na técnica tradicional da leitura com as correspondentes mutações da sensibilidade, nomeadamente a ambiguidade da escrita, a contradição na pluralidade de significados e a ilegibilidade natural da escrita, como podemos comprovar com a obra *A reinvenção da leitura* de Hatherly que exige a utilização criadora, implicando "uma leitura anagramática: isto é: *é preciso saber ler o texto sob o texto*" (HATHERLY, A., 1975: 12). Portanto, o leitor deverá fazer uma leitura decifradora tendo em consideração a pluralidade da leitura da imagem.

Ana Hatherly é a autora do primeiro poema concreto publicado em Portugal[29], no Suplemento do Jornal Diário de Notícias, em 1959. O poema evidencia uma sintaxe espacial e com um jogo verbivocovisual típicos da poesia concreta mais clássica, no entanto, a espacialização do poema não aparecia corretamente.

Como sabemos, a poesia concreta abre caminho para a poesia visual e para a poesia eletrónica ou cibernética; contudo, Hatherly apercebe-se dos limites da poesia concreta ortodoxa e evolui para a poesia visual. Em entrevista a Francisca Cunha Rêgo, define-se desta forma: "Sou um pintor da palavra. Estou sempre ligada à escrita e por isso tenho a escrita dentro da pintura (…) a escrita é uma forma de desenho" (2005: 33). A Autora considera que a escrita se desliga do sentido usual e da leitura usual chegando a um ponto extremo de tornar deliberadamente a escrita ilegível e desse modo salienta o aspeto gráfico do desenho que é a escrita. Nesse sentido afirma que quer mostrar a escrita e não o escrito. Nessa linha de ideias, também o monge irlandês D. Sylvester Houéddard[30] afirma que a

[28] O nome veio da Expo de Ciências de Bruxelas. Foi Ana Hatherly que sugeriu esse nome: Poesia Experimental PO.EX.

[29] José-Alberto Marques e Ana Hatherly «rivalizam» na publicação do primeiro poema concreto português: o primeiro, com a publicação do poema "Solidão" na Revista dos Finalistas do Colégio Andrade Corvo, em Torres Novas, em 1958; o segundo, com a publicação do poema "poeta/arca/seta", no *Diário de Notícias* de dia 17 de setembro de 1959. A referência do poema de José-Alberto Marques surge, por exemplo, no artigo (cf. bibliografia) "O experimentalismo poético em Portugal" de Fernando Aguiar.

[30] Poeta experimental que escrevia poemas à máquina.

escrita é uma pintura simples, defendendo a tese de que toda a escrita tem origem na pintura, ou seja, a escrita é entendida como uma pintura de palavras.

Neste trabalho, pretendemos comprovar que o processo criativo e os mecanismos da escrita e da leitura conduziram Ana Hatherly para as questões da legibilidade e ilegibilidade e, nesse sentido, a Autora reinventa a escrita tornando a escrita ilegível, ou seja, escreve ilegivelmente para obrigar a ver a escrita e não o que está escrito. Foi isso que fez com a escrita ocidental: tornou-a ilegível. Deste modo, em vez do escrito, vê-se a escrita. Por isso se afirma que "a obra de Ana Hatherly tende para a imagem, nunca abandonando a gramática figurativa da escrita".[31] José Manuel Rocha de Sousa escreve ainda que "Ana Hatherly mostrava sempre saber de que tudo é experiência, fora e dentro da arte. E que a própria escrita (…) era susceptível de ser desarrumada na procura de uma nova ordem".[32] Desta forma, a imagem gráfica da escrita proporciona diferentes chaves de leitura e o jogo envolve a escrita configurando múltiplas possibilidades interpretativas na senda do conceito de obra aberta de Umberto Eco.

Parece-nos, entretanto, importante sublinhar que após garantir a ordem social e o poder político, a escrita auxilia a transcrever a palavra divina, a fala, as ideias, a música, a poesia. A escrita atual é um campo muito lato permitindo todo o tipo de registos e de utilizações nas mais diversas formas e suportes, como Hatherly atesta na sua comunicação "A Escrita como arte de (re)conhecer" (2000: 167-174). Assim, a Autora defende que a escrita, para si, "não é, em primeiro lugar para dizer, mas para saber", isto é, serve para descobrir coisas acerca de si e do mundo (1989: 7). Como escreve na obra *O Pavão Negro* (de 2003), o livro é "um golem alugado", visto que é um ser/um objeto maioritariamente habitado por uma existência que lhe é emprestada pelo seu autor. Desse modo, a arte mágica que cria o golem/o livro é a arte da escrita.[33]

Consideramos revelante demonstrar que Ana Hatherly investiga o conceito de escrita nas suas mais diversas formas e com vários caminhos, nomeadamente *O Mestre, Anacrusa, Tisanas.* Rogério Barbosa da Silva observa que "A imagem de um poliedro nos ocorre como representação das várias faces assumidas pela escrita de Ana Hatherly, uma

[31] "Restos da Escrita" de José Manuel Rocha de Sousa, 2008, página 2 – Caixa 48 do Espólio.

[32] *Id.*: 1.

[33] Entrevista de Floriano Martins a Ana Hatherly, Caixa 53 do Espólio (2004: 18).

vez que seus trabalhos estão intimamente interligados, são suplementares."[34] Como também assinala Ana Marques Gastão, "a obra de Ana Hatherly é, essencialmente, enquanto reflexão sobre a escrita na sua estrutura poliédrica, de uma meditação sobre o injustificável, a dor de existir e o desejo, de que o conceito de mal não está ausente" (2005: 43). A Escritora-Artista debruça-se num longo trabalho de meditação sobre a escrita e o ato criador e aprofunda o mistério da criatividade, o que se cria, como se cria. Não há dúvida de que a sua postura inquisitiva a conduz ao ato criativo em si em que se insere a relação prática com a escrita e a pintura considerados como veículos/signos de comunicação criativos.

De facto, na perspetiva de Ana Hatherly, o ato verdadeiramente importante é o ato de criar, e as obras verdadeiramente criadoras autonomizam-se, separam-se dos autores. De perceção em perceção, de opinião em opinião, a obra realiza-se fora das mãos e das intenções dos autores. Na ótica de Hatherly, as obras permanecem vivas ao suscitarem indefinidamente diferentes pontos de vista e interpretações renovadas, sendo exigido uma grande participação e provocação a cada leitor o que implica um alto nível de leitura e um nível plural de leitura em sintonia com o conceito de obra aberta de Umberto Eco.

Numa palestra no Museu do Chiado intitulada «Colhendo a tradição no ar», Ana Hatherly apresenta o leitor do século XX perante um desafio intricado que poucos estarão dispostos a aceitar. Ela defende que "tanto o escritor como o leitor têm de se apoiar nas forças da imaginação: a leitura é uma forma de conquista porque permite o acesso àquele reino do invisível a que chamamos significado, que constantemente se furta e por isso tem de ser constantemente recriado."[35] Também num texto intitulado «Uma cronologia do abstracto», Hatherly refere que a escrita "é representação: desempenha e faz sentir, põe em acto. Sobretudo reproduz, mas ao fazê-lo, transforma. Por isso, cada obra pode ter muitas leituras"[36], sendo, portanto, a obra considerada dinâmica na medida em que não se esgota no ato de ser criada.

Para Ana Hatherly, "o escritor é um especialista da escrita"[37]; a poesia, um fenómeno de escrita. Ela define o poeta como um eficaz *calculador de improbabilidades*,

[34] Caixa 53 do Espólio (3).

[35] Caixa 40 do Espólio.

[36] Caixa 41 do Espólio.

[37] Caixa 21 do Espólio.

um criador de códigos como (des)codificador, sendo a poesia uma metalinguagem, uma reflexão de mensagem sobre o código. A Autora recusa o que apelida de "o pudim flan" usando-se uma "fôrma."[38] O calculador surge, assim, como um poeta-experimentador com o desejo de investigar, pesquisar, perscrutar, procurando "ir além do óbvio" (SENA-LINO, 2002: 12).

Importa referir que a definição de *calculador de improbabilidades* evoca Haroldo de Campos, "para quem a arte se situava no horizonte do provável, instala o poeta nessa zona de fronteira em que a separação do provável e do improvável é uma possibilidade que o poema pode resolver" e, nesse sentido, improvável é a "realização do belo, da perfeição."[39]

Note-se que Ana Hatherly "tem entre os seus títulos vários que funcionam como emblemas da escrita, como, por exemplo: *Anagramático, A Cidade das Palavras, A Idade da Escrita, Mapas da Imaginação e da Memória, O Escritor, A Escrita Natural, O Pavão Negro*".[40] As obras hatherlyanas recriam e restituem o indizível ao que é dito e, nesse contexto, "a escrita criativa, a actividade do «criativo», consiste precisamente em conferir de novo à escrita de símbolos, de signos, de sinais uma nova excepcionalidade, uma nova representatividade que recupera, ou pelo menos tenta recuperar o valor pristino do signo" (HATHERLY, A., 2004: 24). Rocha de Sousa fala em Escritas Plurais (2005: 26) a propósito da obra da Escritora-Artista e das suas mãos sensíveis que percorrem uma belíssima deriva pela escrita ilegível e legível.

Nesta linha de ideias, destacamos as palavras da própria Autora, que regista uma evolução pessoal muito válida: **"**Aprendi muito sobre a arte da escrita, desembaracei-me do que nos primeiros três livros me dominava: queria exprimir os meus sentimentos, fui para além deles e acabei por me exprimir muito melhor" (HATHERLY, A.,1990: 40). Numa carta a Mário Cesariny, datada de 19 de fevereiro de 1975, Ana Hatherly refere que "todo o trabalho criador é sempre antológico, dentro do trabalho do autor e dentro da formação cultural dele, que é a sua raiz, mas ou o trabalho criador é um processo de

[38] Caixa 21 do Espólio. Texto de 5 páginas intitulado «Anagramático: o poeta calculador de improbabilidades», outubro, 1970.

[39] Caixa 37 do Espólio. JÚDICE, Nuno (2004) - Funchal, 21 de maio de 2004.

[40] Rogério Barbosa da Silva, Caixa 53 do Espólio: 8 e 9.

metamorfose ou então não é criador."[41] E, nesse sentido, segundo a Autora, o movimento PO.EX suscitou uma reação violenta e teve um papel crucial a nível nacional e pessoal, como podemos constatar no testemunho seguinte:

> Era não só um acto de rebeldia contra um *status quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado, do mesmo passo recusando a crítica oficial com todo o seu cortejo de repressões e obscurantismos[42].

Em suma, a meditação sobre o exercício da escrita e o ato criador/criativo foram explorados por Ana Hatherly e constituem uma reflexão constante nas suas obras. Nesse sentido, interessa-nos particularmente descortinar os caminhos que conduzem à criatividade e o poder da imaginação, pois estes estão na base da sua obra literária e são uma das forças da criação.

1.2. Os caminhos e os mistérios da criatividade e da imaginação

Quando Ana Hatherly esteve seis meses num sanatório na Suíça, nos anos 60, por motivos de saúde, o médico que a acompanhava aconselhou-a: "escreva para estar quietinha" e disse-lhe algo que sempre a acompanhou e nunca esqueceu: "A criatividade é como um prego num saco — a ponta acaba sempre por aparecer" (NABAIS, R. e NUNES, V., 2008: 38). E dá-lhe uma caneta de tinta permanente. A escrita surge assim na vida de Ana Hatherly como cura, e a criatividade como "uma forma de compensação, algo que nos falta, e não há nada que preencha esse vazio" (*ibid.*).

Para Ana Hatherly, a criatividade é o fulcro da sua atividade na medida em que o pensamento criador é que está na base de tudo o que faz porque vive intensamente o que está a acontecer (REIS, B., 2004: 38-39). No entanto, a criatividade exige constante renovação, transformação, inovação, para que "seja realmente uma forma de liberdade viva" (HATHERLY, A., 1987: 2).

Em entrevista a Mário Santos, Ana Hatherly define criatividade como "uma dádiva absoluta" (1994: 6), sendo também a expressão da sua liberdade e a tarefa de fazer algo com puro prazer sem ser disciplinada, o que não significa que seja indisciplinada, muito

[41] Caixa 7 do Espólio.

[42] Caixa do Espólio - Artigo de Ana Hatherly «Perspetivas para a Poesia Visual» in *Sábado* – Caderno de Sábado. Jornal da Tarde – 5, 09/07/1988.

pelo contrário, considera-se muito disciplinada e faz tudo com muito rigor, precisando para escrever "de silêncio e de isolamento absoluto" (1994: 6).

Numa palestra que teve lugar no Museu de Arte Moderna[43], Hatherly afirma que devemos conhecer, respeitar e, se possível, amarmos os que nos procederam na pirâmide do saber e da criatividade e, nesse sentido, o seu trabalho é, portanto, uma reconstituição, ou seja, com o seu trabalho repõe "em circulação um património que sempre foi nosso mas será mais nosso se o conhecermos" (1987: 2).[44] Assim, se percebe que o Barroco seja fonte de inspiração e modelo hatherlyano na nossa história criativa visto que, como observa a Autora, "a história cultural é um percurso cheio de rupturas e retomas — algo que foi no passado sempre se infiltra no que é presente, ou em sucessivos presentes." [45]

Na conferência «Metamorfoses do ócio»[46], Hatherly cita João de Barros pela sua *Ropica Pnefma*[47], isto é, a mercadoria espiritual que é a criatividade. Esta surge para Hatherly como uma forma de reinvenção realizada pelo criador artístico com a sua visão muito própria, subvertendo os dados culturais vigentes. Nabais e Nunes destacam que "O jogo da escrita é a palavra sagrada, o lúdico, que é essencial na criatividade" (2008: 38). Ora, o exercício da criatividade pode ser abordado de múltiplas formas, sendo que Hatherly considera que o ato criador é uma necessidade emergente que, através da mão do poeta, encontra a Idade da Escrita: "Escrevo para compreender/para apreender: a escrita é o que me revela/um mundo/o mundo" (1998: 8) e "Por entre incríveis e encantados freios/ a mão que escreve/ilumina/ da simples palavra/ o trabalho obscuro em seu dentro" (*id.:* 13).

A propósito da obra *A Idade da Escrita*, Fernando J.B. Martinho redige uma recensão da obra referindo que apresenta um diálogo intertextual explícito com o texto barroco (1998, 19) e que possui uma dimensão metapoética, de reflexão sobre o ato da escrita. Como pessoa, Ana Hatherly insere-se nessa história da escrita porque é a sua perceção intuitiva do fim dessa era, ou seja, uma reflexão sobre o possível futuro desaparecimento da escrita.

---

[43] Porto, 6 de junho de 1987, Caixa 43 do Espólio.

[44] Palestra, Caixa 43.

[45] Entrevista com Ana Hatherly de Floriano Martins, Porto, fevereiro de 2004, Caixa 53 do Espólio.

[46] Caixa 40 do Espólio - Funchal, 25/09/2002. No texto de duas páginas intitulado «Uma cronologia do abstracto» (Caixa 41 do Espólio), o termo *Ropica Pnefma* é também nomeado enquanto conceito de arte.

[47] O termo «Ropica Pnefma» significa mercadoria espiritual e data de 1531.

Na perspetiva hatherlyana, a criatividade assume, pois, a vertente invisível da representação visual que é a escrita, e o processo criativo desenvolve-se com base num conjunto de reinvenção e memória. Tal como os fios de tecido, a invenção consiste nos cortes:

> Ponho sim ponho já que não posso não pôr na sua ausência o sentido. A autonomia da arte é igual à dos fios no tecido – corte aqui corte ali – é o corte que faz o tecido. Doutro modo haverá só novelos.
>
> (*Tisana* 151: 75)

E a memória permite-nos percorrer um trajeto que é canalizado para a recordação dos sentimentos e dos significados que podemos extrair:

> A memória é essa claridade fictícia das sobreposições que se anulam. O significado é essa espécie de mapa das interpretações que se cruzam como cicatrizes de sucessivas pancadas. Os nossos sentimentos. A intensidade do sentir é intolerável. Do sentir ao sentido ao significado: o que resta é impacto que substitui impacto -eis a invenção.
>
> (*Tisana* 120: 67)

Concluímos, portanto, que para criar é preciso descobrir, e o escritor e o leitor devem apoiar-se na imaginação já que a função simbólica atua na escrita e na leitura. Através da leitura temos acesso ao significado que frequentemente tem de ser recriado pois pertence "àquele reino do invisível" como lhe chamou Hatherly (1995: 195). Por sua vez, a escrita sendo muda como representação, na visão hatherlyana, exige uma "contínua possibilidade de aberturas e uma reserva inesgotável de significados, sendo o leitor sobretudo um crítico" (ALVES, S., 2009: 1). A escrita é muda, contudo, a leitura exige várias vozes numa pluralidade que assenta na dialética da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e em todas as formas utilizadas nas questões relacionadas com a comunicação da linguagem (HATHERLY, A. 1995: 197).

Importa reforçar que Ana Hatherly efetua a sua pesquisa sobre a linguagem criativa, que apelida de sua *inquirição*, como já referimos, pois ao longo de quarenta anos tenta compreender e praticar o processo da criatividade, ou seja, os mecanismos do ato criador e as linguagens respetivas. Em relação à sua pesquisa sobre a escrita, que domina tudo o que realiza em termos criativos, destacam-se as obras *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) e *A Reinvenção da Leitura* (1975).

Assinalamos que a obra *Mapas da Imaginação e da Memória* se assume como uma antologia dos seus primeiros trabalhos sobre a investigação das origens da escrita, do estudo da caligrafia chinesa arcaica e de poemas visuais a partir dessa investigação. *A*

Reinvenção da Leitura, breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais, relata a importância inovadora da teoria da Poesia Concreta na defesa da visualidade do texto. No mesmo ano, é publicado *O Escritor*, narrativa inteiramente visual.

Registe-se que, na Caixa 9 do Espólio de Ana Hatherly, consta o Programa Roteiro para *Mapas da Imaginação e da Memória.* Esta proposta para uma Leitura-Roteiro apresenta as seguintes indicações: da página 1 à 9, Introdução à génese e discriminação do itinerário geral com especificação do Alfabeto Estrutural; da página 11 à 25, Caracteres derivados de escritas arcaicas orientais e europeias, organizados em função duma leitura paradigmática-especulativa; da página 36 à 46, Análise dos elementos lineares da escrita latina, sua reorganização e proposta de uma nova forma de escrita e partir dela (ex. página 40/42) designada «Escrita Cumular»; da página 48 a 57, Análise e exemplificação da dinâmica gestual da caligrafia latina contemporânea; da página 56 a 66, Análise da mancha da caligrafia latina como composição deliberada no espaço da página; da página 67 a 96, Composições em que os elementos gestuais da caligrafia, a própria caligrafia e a mancha deliberada no espaço da página atingem a formação icónica.

Notamos igualmente que o livro *Mapas da Imaginação e da Memória* é o resultado de uma maneira de conceber *a obra* como uma investigação total que se realiza gradualmente. Por isso, Ana Hatherly diz que o seu "trabalho tem algo de monástico (vivo numa cela e numas torres de cimento) mas também considero que toda a obra publicada é uma dádiva."[48]

Como já referimos, a Autora define-se como "um artífice que manipula e interroga a matéria com que trabalha" (HORTA, M.,1969:7) e, por isso, as suas escritas ilegíveis em termos de código linguístico requerem novas formas de leitura:

> Eu dou a ler de uma maneira *reinventada*, que o leitor tem de decifrar com a ajuda do seu imaginário, recorrendo ao processo de descoberta que a criatividade exige. Trata-se de criar uma situação em que, desaparecendo a escrita debaixo dos olhos, desaparecendo a mão que faz o poema, no texto-imagem podem enfim manifestar-se as vozes da leitura.
>
> (2004: 97)

De salientar que essas novas formas de leitura reinventadas desafiam um leitor que deve estar à altura para decifrar o texto com o seu imaginário.

[48] Caixa 21 do Espólio.

Em síntese, para Ana Hatherly, a escrita é uma espécie de *reescrita do mundo* que começa por ser uma atividade sagrada e que posteriormente se seculariza: "A escrita criativa, a actividade do «criativo», consiste precisamente em conferir de novo à escrita de símbolos, de signos, de sinais uma nova excepcionalidade, uma nova representatividade que recupera, ou pelo menos tenta recuperar o valor pristino do signo" (*ibid.*).

Ora, o objeto poético na visão hatherlyana está relacionado com todas as formas de criatividade e exige que "todas as vozes do sentido — *as vozes da leitura* — têm de ser consideradas e postas em prática" (HATHERLY, A., 1995: 200) numa exigência da reinvenção da leitura e recriação do ato criador, pois o "mundo da escrita é o mundo do silêncio que a leitura anima" (HATHERLY, A., 2004: 101).

Nesse sentido, o mundo da escrita vive da criatividade e da imaginação, como pontos de partida para a criação literária, sendo que as palavras e a linguagem desempenham uma dimensão autêntica (logo, sagrada) como um território em permanente reinvenção.

1.3. O poder supremo das palavras e da linguagem

A PALAVRA-ESCRITA
A palavra-escrita
é um labor arcaico:
sulca enigmas
venda e desvenda
o sentido do gesto

É uma imagem detida
recolhida do mais fundo cinema íntimo
onde o verdadeiro
é um ser invisível

O cinema do mundo está aí
onde houver ilusão
onde houver vontade de ver
mesmo que seja só o nada

(Ana Hatherly
O Pavão Negro)

Como temos vindo a constatar, a obra de Ana Hatherly confirma o gosto pela pesquisa, pela descoberta de estruturas novas e diferentes que ela interroga pela investigação da estrutura da linguagem. Em entrevista a Humberto Fialho Guedes, Ana

Hatherly defende que os poetas têm de ser pesquisadores, ou seja, "hoje o poeta deve trocar as nuvens pelo laboratório."[49]

Para Ana Hatherly "o acto criador é esse que se autonomiza, que segue o seu próprio rumo, independente da determinação de quem originalmente o praticou"[50]. Quando Hatherly se debruça sobre a sua própria escrita já está preparada para se abstrair em relação a ela, às implicações semânticas e dedicar-se à pura observação dos gestos que fazia ao escrever.

Assim, a Autora fez pesquisas no campo da literatura propriamente dita e no campo da semântica visual, procurando, além de eventuais novos significados, novas vias, novos meios significantes. Criou um alfabeto estrutural, publicado em *Operação 1*, com número ilimitado de possibilidades combinatórias e vários outros tipos de sinalética. *Operação 2* é totalmente constituída por um trabalho de Ana Hatherly intitulado «Estruturas Poéticas», uma experiência de texto em que se põem em prática as mais avançadas teorias da semiótica. Oito tipos de estruturas poéticas são apresentados com os exemplos respetivos. Transcrevemos os vários tipos propostos:

> TIPO A – deslocação semântica de uma palavra privilegiada num contexto
>
> TIPO B – evolução semântica acelerada de uma palavra privilegiada num contexto
>
> TIPO C – vocábulos gregos ou latinos e neologismos concebidos a partir de raízes clássicas, cujo significado é obscuro ou foi obscurecido, adquirem comunicabilidade fonética e formal.
>
> VARIANTE A - palavras cujo emprego se desprezou ou caiu em desuso ou cujo significado inicial se desvirtuou com o uso, são aplicadas com rigor etimológico.
>
> TIPO D- uma linguagem simples e uma sintaxe lógica são perturbadas por um processo subjacente de sistemática deslocação do significado.
>
> VARIANTE A – a deslocação do significado é alternadamente real e simulada
>
> TIPO E – deslocação por metáfora e metonímia
>
> TIPO F- contrastes resultantes do rigor etimológico da linguagem, da desmontagem da metáfora, da deslocação do significado, do emprego da ocorrência
>
> TIPO G- metalinguagem
>
> TIPO H – comutação do sistema.
>
> (HATHERLY, A., 2001: 719

[49] Caixa 21 do Espólio.

[50] Ana Hatherly «Meditação sobre a Escrita» in *Diário de Lisboa*, 2 de abril de 1969, pág. 3.

É, pois, notório o seu trabalho de investigação da escrita, procurando, ao longo da sua vida, colocar em prática. Refira-se que, em 1969, Ana Hatherly expõe na Galeria Quadrante os primeiros resultados duma aturada investigação da escrita a partir do chinês arcaico. Um ano depois, publica *Anagramático*, uma obra que inclui «Leonorama», 31 variações temáticas sobre a famosa "Descalça vai para a fonte/Leonor pela verdura", um texto programático que causou um grande escândalo dando origem a uma prolongada polémica no *Diário de Lisboa.*

Reforçamos também a importância da poesia concreta, enquanto movimento que nasce no Brasil nos finais dos anos 50 e se estende por todo o mundo durante os primeiros cinco anos da década de 60. Este movimento pretende realçar os valores bidimensionais da página, a visualização do texto, os ideogramas chineses, etc., na senda de Ernest Fenollosa, Ezra Pound, o futurismo italiano, a poesia de Cummings, James Joyce e a ideia de que as palavras contêm uma carga imagética verbivocovisual, uma dimensão da escrita apropriada por Ana Hatherly na esteira de Joyce. Pretende-se assim "uma síntese energética" em que a forma do poema tem muito mais a ver com a intenção do poema do que com aquilo que a palavra representa.[51]

Destacamos ainda que, no suplemento Literatura e Arte do Jornal *A Capital*, a propósito da publicação da obra *Eros Frenético*, lê-se que a cada obra da autora:

> […] corresponde uma pesquisa particularizada das estruturas da linguagem poética. Assim, em *Sigma*, a pesquisa é predominantemente do léxico e da sintaxe, enquanto em *Eros Frenético* é predominantemente formal (recorte de forma) e em *Estruturas Poéticas* há uma pesquisa total dos conteúdos e das formas
>
> (1968: 12)[52]

De facto, em *Eros Frenético*, há algumas experiências como as versões de um poema baseado numa palavra-chave. Desta forma, a Autora defende que a sua atitude perante o ato criador "exige ao poeta um máximo de conhecimento e uma distracção mínima" (HATHERLY, A.,1968:12), enquanto, por exemplo, *O Escritor* (1967-72) é um texto-não texto no plano da experimentação das estruturas da narrativa visual e literária. Esta narrativa em 27 fases implica uma leitura que será "sempre múltipla porque à ilusão

[51] Ana Hatherly, Poesia visual in *Jornal de Letras*, Caixa do Espólio (18)

[52] Caixa 18 do Espólio.

de ver se acrescenta a ilusão de ler" (HATHERLY, A., 1975: 1), estabelecendo-se entre o autor e o leitor uma relação de cumplicidade na medida em que ambos "são exploradores sistemáticos — o autor fornece o mapa dos itinerários e o leitor percorre-os" (*ibid.*).

Segundo a Autora, a tradição tem de ser reinventada, lembrando as raízes barrocas que encontram terreno fértil nos textos atuais. Recordamos que a bibliografia de Hatherly denota uma preocupação em "dar a conhecer textos e/ou autores menos estudados, quer uma perscrutação desse material remetido para as sombras da História Literária atenta aos sinais de modernidade e aos nexos com ela", como sublinha Annabela Rita na recensão da obra *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca* (2004: 185). Parece-nos, pois, oportuno referir que já os textos visuais, por exemplo do século XVIII, de Jerónimo Tavares Mascaranhas de Távora, incluídos na categoria de labirintos, apresentam a possibilidade de leituras múltiplas[53] na senda da obra aberta de Umberto Eco que defende múltiplas possibilidades interpretativas e uma amplitude de possibilidades de leitura.

Consideramos importante registar que, em sintonia com a perspetiva de uma escrita em permanente reinvenção, a postura e a posição literária de Ana Haterly assumem um traço de inovação sem definição fixa. Veja-se a resposta de Ana Hatherly à questão "Como situa a sua obra no contexto deste século de poesia portuguesa?". Hatherly responde que pertence "ao grupo dos inovadores (…) daqueles que no século XX enveredaram pelo caminho da recusa do fácil"[54], aludindo também à referência de Ibirascu Carneiro da Cunha, que vê Ana Hatherly como um poeta português do *Andrógino primordial* (1967: 5), antiquíssima teoria defendida por Aristófanes no Banquete de Platão. E a própria autora define-se assim:

> Sou o que pode chamar-se um poeta independente, já que não pertenço a uma escola literária determinada (…) pertenço a uma corrente poética a que fundamentalmente pertencem todos os poetas: a corrente que decorre de uma tradição. Pertenço à linguagem portuguesa, à literatura portuguesa, à poesia portuguesa.
>
> (CUNHA, I.: 1967, 5)

Enfim, esta Escritora independente, pertencente a uma corrente que decorre da tradição, ocupa-se do poder supremo das palavras e da linguagem, particularmente na sua dimensão autêntica e sagrada enquanto relação com o Outro invisível, mas que está

[53] Cf. Obra de Ana Hatherly – *A Experiência do Prodígio.*

[54] Questionário da Poesia do Século, Lisboa, fevereiro de 1992:2 (Caixa 53 do Espólio).

presente à espera das diversas interpretações e reformulações, assumindo-se uma nova dialética entre o Autor e o Leitor/Intérprete. Este aspeto é notado por Rogério Barbosa da Silva, que destaca esse poder das palavras e da linguagem:

> […] uma das obsessões da sua poesia é a escrita, experimentada em suas múltiplas dimensões e formas, além de pensada com rigor e abertura criativa (…) essa obsessão revela sua escrita em múltiplas facetas, aos quais mostram, ao mesmo tempo, o tom profundo de uma investigação e um modo inquieto, talvez, rebelde da sua escrita.[55]

Como verificamos, as palavras hatherlyanas encontram um território pronto a ser reinventado em múltiplas, polifacetadas e polivalentes escritas. Alberto Pimenta refere mesmo que Ana Hatherly "tem uma produção tão vasta a ao mesmo tempo tão coerente e profunda que é natural considerá-la senhora de todas as enunciações estéticas."[56] E, em entrevista a Ana Marques Gastão, Ana Hatherly define-se assim: «Sou poliédrica» (2003: 15). Efetivamente, a Escrita hatherlyana não tem só uma face. A sua obra é o reflexo da sua vida, um labirinto de muitas vias que espera ser percorrido por leitores constantemente desafiados e ávidos pelo poder supremo das palavras e da linguagem.

Assim, nesta linha de ideias, deter-nos-emos, em seguida noutro aspeto singular da sua obra: a intenção de a sua escrita deixar uma impressão digital, a sua própria marca pessoal.

1.4. A escrita enquanto assinatura extra/impressão digital

Eu escrevo o meu nome.
(*Tisana* 229)

Ana Hatherly usa a partícula do nome — "Ana" — em textos seus e no título de alguns dos seus livros — "Litoteana", "Leonorama", *Anacrusa*, *Anagramático*, *Tisanas*, *Rilkeana*, *Anacrónicas*, *Joyciana: Anaviva e Plurilida*[57] —, como se de uma espécie de *assinatura extra*, uma *impressão digital* se tratasse.

[55] Caixa 53 do Espólio (p.1).

[56] Caixa 34 do Espólio.

[57] Referimos ainda o projeto, que nunca se veio a concretizar, que encontramos da elaboração de *O Mestre II* com o título de *Obsidiana* na Caixa 22 do Espólio de Ana Hatherly.

A Autora joga anagramaticamente com o seu nome próprio e reconhece que "Ana" acaba por ser uma marca particular na sua obra. Numa entrevista a Fernando J.B. Martinho, afirma o seguinte:

> — Realmente acontece que o meu nome próprio pode ser considerado como uma partícula que tanto pode estar no princípio como no fim, como no meio de uma palavra e isso não me passou despercebido de maneira nenhuma. Vou jogando com isso e tenho o livro "Anagramático", o poema "Litotiana", as "Tisanas", etc. Acaba por ser uma espécie de marca distintiva, uma forma de marcar quase digitalmente a presença do meu nome, mas também não se deve esquecer que eu estudei aprofundadamente a teoria do anagrama, de longa tradição clássica, revista depois por Saussure. Na minha primeira exposição de textos visuais, na Galeria Quadrante, em 1969, o seu título geral era "Anagramas" … Quanto ao uso, eu continuo e continuarei sempre que possível. [...]
>
> (2004: 132-133)

Fernando Martinho destaca que Ana Hatherly joga anagramaticamente com o seu nome próprio (2001: 9), sendo uma partícula que está no início, no meio ou no fim, como é o caso de *Anagramático*, o poema "Litotiana", *Tisanas*, etc. e que constitui uma marca distintiva, uma forma de marcar quase digitalmente a presença do seu nome.

Em resposta também a uma questão de Pedro Sena-Lino sobre o significado da partícula do seu nome ("Ana") no título de muitas das suas obras e se o seu uso é para vincar o eu, uma assinatura, ou será o deixar qualquer coisa de si, até no nome da obra, declara:

> Ana é uma partícula útil. Tornou-se uma espécie de assinatura extra. Eu não me identifico com o meu nome, mas preciso de uma assinatura. *Tisanas, Anagramático, Anacrusa, Rilkeana.* É uma impressão digital. Mas eu não me reconheço no meu nome nem em nada do que faço – eu não sou o que faço. O que faço sai completamente fora de mim. Não quer dizer que não tenha a consciência do que faço, mas é uma outra entidade.
>
> (2004: 142)

Ainda noutra entrevista, conduzida por Ana Marques Gastão, a propósito do uso dos «graffitis», assevera que tentou reinventá-los e que, apesar de não seguir o mesmo percurso dos artistas de rua, os considera "sempre assinatura, voz de alguém" (2004: 158).

Pedro Sena-Lino defende que a repetição de "Ana" é "a tábua criadora de um nome contra o silêncio do mundo" (2004: 47), aludindo ainda Casimiro de Brito à "memória do nome" (2004: 54) para estabelecer a ligação, aparentemente efémera, da mão que escreve "entre o momento de reinvenção e esse tempo e esse espaço que antecedem e se espraiam num vasto continente indizível: o da vida do autor" (*ibid.).*

A assinatura da Autora, inserida em tantas obras, surge como um radical muito flexível que pode ser aumentativo ou ter valor de negação como em *Anagramático.*

Efetivamente, muitos são os usos, os jogos, os trocadilhos que surgem com a partícula "Ana". Veja-se, por exemplo, este poema/jogo que consta da Caixa 5 do Espólio, numa folha solta:

ANA
AMA
ANAMA
AMANA
ANA AMA
AMA ANA

Refira-se também o título "ANA-CRÓNICA" publicado em *A Capital*, em 11/02/1972, uma tradução de dois «diálogos» entre um computador e um ser humano da autoria de Ana Hatherly, aquando da sua estadia em Londres.

José Augusto França, numa carta datada de 29 de janeiro de 1979[58], dirige-se a Ana Hatherly como «Cara Ana (grama) Hatherly» e Ernesto Melo e Castro, numa carta datada de 1997, em São Paulo, chama a Autora de "Tia das Tisanas" (sobrinhas), isto é, ANATIANA.[59]

Em *A Idade da Escrita*, surge-nos o poema "Cantiga Antiga" que na primeira estrofe tem a marca da Autora:

Sou Ana
e de perfil
sou camoniana
Um corte mais
porém
e sou louçana
pela manhã
sou trovadorana

(1998: 35)

Na mesma obra, mas no poema "Carta Secreta II – Ah!" (1998: 48), a Autora brinca com as iniciais do seu primeiro e último nome num trocadilho com a sua assinatura e com a interjeição "Ah!", representando um poema visual muito pessoal e original.

[58] Caixa 8 do Espólio de Ana Haherly.

[59] Caixa 37 do Espólio. Há ainda a referência de que o S que faltava é o "segredo das suas receitas".

Já em *O Pavão Negro*, o poema "A palavra poética em metáfora de obsidiana" recorda-nos que esse "vidro vulcânico/negro como a antracite, o ónix, o azeviche", "Quando por fim arrefece e se transforma em cinza/a obsidiana concentra-se/ e do nada faz o seu diamante" (2003: 47) num jogo com o radical do seu nome e com sentido metafórico.

Destacamos ainda alguns artigos escritos por investigadores e estudiosos hatherlyanos em que a partícula "Ana" surge igualmente incorporada nos títulos. Observem-se, por exemplo, os artigos de Diogo Marques[60], que cria "*Anamusa*", ou de Ana Marques Gastão em que recorre a originais títulos[61] como "Cyberana", "Anagregoriana" ou "ANA PLURINÍMICA".

O nome da Autora-Artista surge, pois, como um autorretrato cuja tela é a escrita, que marca o seu caminho e a sua passagem neste mundo, a nível físico, literário e artístico, tal como podemos constatar na *Tisana* 229:

> 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 o meu nome.
>
> (2006: 99)

Em 2001, Ana Hatherly, na descrição do Roteiro relativo a 1970, da sua obra *Um Calculador de Improbabilidades*, explica que a obra *Anagramático* possui o radical *an (ana)*, indicando "que se trata de uma anti-gramática, de uma gramática anti-tradicional, ou seja, de uma *poética experimental*" e assume que também aponta "para um recorrente jogo com o seu próprio nome, incorporando assim a marca da minha autoria em todo o processo" (2001: 20).

Parece-nos, pois, que esta marca de autoria textual, com o próprio nome da Autora, é uma questão singularíssima, deixando já antever outras questões, nomeadamente uma série de conceitos que abordaremos de seguida, que reforçam o caráter único e poliédrico da sua escrita.

1.5. Escrita subversiva, transgressiva e/ou marginal [izada]?

[60] MARQUES, Diogo. "Anamusa: uma calculadora de (im)probabilidades". *Revista Cátedra Cascais Interartes* 2 (2020): 35-44. http://online.fliphtml5.com/kyoil/ymmb/. Consulta em 28/02/2020.

[61] GASTÃO, A. M, 2015; 2019a; 2019b.

"Só pode haver liberdade na transgressão"

(Ana Harthely, *Tisana* 62)

"a Ana Hatherly,
nas margens da literatura (de vanguarda), com amizade
Arnaldo Saraiva"[62]

Não é intenção do nosso estudo aprofundar os conceitos que iremos apresentar neste subcapítulo; porém, parece-nos importante abordar algumas problemáticas associadas, a fim de contextualizarmos mais uma faceta da escrita hatherlyana.

Nesse sentido, detenhamo-nos, primeiro no termo "marginalidade", que remete para uma transgressão, um avesso, para um conflito entre valores e para a exclusão do sistema social. A problemática da marginalidade afigura-se desta forma como uma área de investigação, frequentemente tratada pela Literatura, pela Arte e pelas Ciências Sociais, repleta de desafios e abordagens várias. Não é nosso intuito neste Trabalho aprofundarmos tais questões, porém, não podemos deixar de referir alguns aspetos que enquadram o conceito de *marginalidade* no labor literário hatherlyano.

Segundo Arnaldo Saraiva, «literatura marginal» engloba a «literatura de vanguarda», sendo uma oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica e mesmo clássica (1980: 5). Assim, o uso do sintagma «literatura marginal(izada)» refere-se a um certo tipo de textos em que há menos estruturação e ambição cultural na medida em que o modo de produção distingue a circulação e o consumo. Quando entra nos "circuitos normais, nos domínios oficiais" (*id.*: 6), deixa de ser uma literatura marginal(izada), contudo, não nos podemos olvidar que "a noção de marginal é vasta e heteróclita" (*ibid.*).

O conceito de "marginalidade" deixa de o ser quando é recuperado pelas autoridades ou pelos representantes oficiais/oficiosos da cultura dominante, como estudiosos/investigadores e críticos. Há textos que se mantêm à margem porque se manifestam em rutura radical com os valores e décadas/séculos em que são elaborados. Por

[62] Dedicatória do Autor a Ana Hatherly.

que razão é um texto marginalizado? Algumas razões são apresentadas e prendem-se com motivos de ideologia literária: novidades nas técnicas e/ou motivos; contaminação dos géneros; erotismo. Nesse sentido, as obras estudadas hatherlyanas podem considerar-se marginais ou à margem na medida em que apresentam razões, sendo que o erotismo surge de forma mais subtil e associado, ao prazer da máquina, em alguns sonhos de *Anacrusa* e algumas *Tisanas;* em articulação com o registo onírico em *Anacrusa*, ou enquanto relação amorosa impossível, como em *O Mestre*, ou no poema que dá o título ao livro *Eros Frenético* em que a imagística é a da máquina, tendo declarado numa entrevista a Ana Marques Gastão:

> Há subversão nesse livro, mas com outra forma de sentir, utilizando novas metáforas. Fui atacada, mas de uma maneira ainda mais violenta quando pequei na Leonor (*LEONORAMA*). Adoro Camões, admiro-o, conheço-o, ensinei-o durante vários anos na faculdade, mas quis desmontar o mito. O país não perdoou, só perdeu com isso.
>
> (2011: 46)

É notória a frustração e o desânimo pela incompreensão a que Hatherly foi sujeita durante muito tempo e que ecoa também na entrevista intimista que deu a Cecília Barreira: "Mas o que acima de tudo quis foi ser uma pessoa, ser eu própria. Tive de pagar um alto preço por esta minha singularidade" (2010: 15). A Artista-Escritora justifica ainda que, para mostrar o seu desacordo com o Portugal salazarista e a sociedade da época, escolheu um comportamento transgressor:

> Elegi um estrangeiro para marido, cujo nome adoptei para sempre, e embora me tenha separado dele, nunca quis casar com um português. Mais tarde tornei ainda mais evidente o meu desagrado com o que se passava na sociedade do meu tempo assumindo outros tipos de comportamento claramente transgressor, nomeadamente no meu trabalho literário.
>
> (*id.*: 14)

As escolhas literárias de Hatherly são, então, justificadas face a um clima político e social português adverso às suas ideias e pensamentos. Deste modo, adota um comportamento transgressor e subversivo como forma de *combate* literário e tentativa de superação de uma conceção de Literatura ainda marginal e marginalizada, quer pelo passado, quer pelo presente ainda mal compreendido, estudado e divulgado.

Sendo a escrita literária um "terreno de pluralidades", é um "exercício de abertura ao outro" (COUTO, A. 2005: 1); contudo, a Literatura e a Arte em geral são igualmente um "território de intolerâncias" (*ibid.*). Como observa Anabela Galhardo Couto:

> Enquanto instituições, a arte e a literatura correspondem a um espaço pan-óptico, controlador. Constituem um território codificado, dividido, marcado por rupturas,

> atravessado por fronteiras internas e recheado de múltiplos órgãos censores: o salão, a academia, o cânone, as convenções, a escola, o crítico, o estilo. São mecanismos que definem o que é ou não a arte, que fixam o que é ou não o belo, que distinguem arte e literatura maior de arte e literatura menor, que estabelecem códigos, que fixam interditos e transgressões, que separam o material a ser consagrado daquele que deverá ser remetido para as margens, que fazem dos autores seres sagrados ou proscritos.
>
> (2005: 2)

A literatura é, por isso, vista tanto como um território da tolerância, como também um terreno de intolerâncias que excluem, marginalizam e estigmatizam os seus autores e os seus escritos, sendo essenciais os projetos de resgate crítico e historiográfico "propondo novos parâmetros interpretativos, novas valorações e juízos de valor a obras liminarmente recusadas ou ignoradas, constituem-se como narrativas outras, ficções outras, em alternativa às categorias hegemónicas de pensamento" (*id.:* 10). A Escritora declara que só foi para a Universidade como Professora depois do 25 de abril, tendo já uma carreira como escritora subversiva e que foi aceite com alguma dificuldade:

> Escolhi uma área proibida de especialização, considerada das menos notáveis da cultura portuguesa. […] Entusiasmei-me, apaixonei-me e dediquei-me completamente, tendo conseguido, apesar de tudo, merecer algum respeito. Quando editei a revista *Claro-Escuro*, ficou bem evidente que havia uma dimensão que as pessoas eram obrigadas a respeitar, isso facilitou a minha inserção. Mas durante muito tempo não podia sequer mencionar o meu trabalho experimental. Tudo o que tinha feito décadas antes de entrar para a Universidade prejudicava a minha imagem. Diziam que eu era demasiado original.
>
> (GASTÃO, A. M., 2011a: 46-47)

Em entrevista a Pedro Sena-Lino, Ana Hatherly afirma: "[…] cada um faz a subversão como pode, dentro da sua área de atividade: fiz a minha dentro da área da escrita, nas suas múltiplas facetas" (2002: 12). Efetivamente, a Autora sempre defendeu que a sua escrita é subversiva e que sempre teve uma postura transgressiva, sentindo-se marginal e assumindo essa posição. Esta posição subversiva é deliberada e tem um registo de divertimento que já vem do espírito lúdico do Barroco e que converge no Experimentalismo. Este foi um movimento histórico, trazendo, porém, a poesia experimental um anátema, uma atitude explícita de menosprezo, independentemente da sua raiz no passado, especialmente no Barroco. A condenação será, portanto, dupla. Se, por um lado, o Barroco, com raízes no passado, ainda era considerado por muitos como um período menor, e na realidade "era a vanguarda da época" (NABAIS, R. e NUNES V., 2008: 38), o Experimentalismo foi e continua a ser um movimento subversivo e transgressor, já que os experimentalistas continuam à margem da maioria dos leitores, da Academia, das editoras.

A Autora assume esse caráter subversivo associado ao movimento experimentalista, sublinhando, no entanto, o desentendimento relativamente à razão de ser da subversão, numa entrevista realizada por Pedro Sena-Lino:

> — A primeira fase de vanguarda teve a sua época, e depois passou, porque necessariamente a vanguarda tem de ser ultrapassada – não se pode estar eternamente na linha da frente. Ultrapassada por quê, é a questão… Essa primeira fase do meu trabalho integra-se no movimento experimentalista mundial, que começou em finais dos anos 50, e pode dizer-se que teve um êxito absoluto, ou seja: conseguiu causar a subversão que pretendia! Mas essa reacção seguiu um caminho errado: percebeu-se a subversão sem se perceber concretamente qual a sua verdadeira razão de ser. Essa recepção pouco inteligente continuou até ao presente. Lamento que assim seja, porque pelo menos os historiadores deveriam esclarecer as intenções dos textos nas épocas específicas. Mas grande parte da reacção, hoje, creio que está determinada pelo facto de os textos mais importantes do experimentalismo estarem pouco acessíveis. No que me diz respeito, a minha obra visual é mais conhecida do que os meus textos poéticos e teóricos.
> (2004: 140)

Como podemos atestar, há uma subversão da própria subversão, que se inicia na época da primeira fase da vanguarda, e, na opinião da Autora, se manteve até ao presente, sobretudo pela inacessibilidade dos textos experimentais, o que condiciona a receção leitora. Desta forma, os textos e a própria imagem da Escritora constituem-se como marginais/marginalizados.

Num inédito sobre *O Novo Ladrão Cristalino,* Ana Hatherly advoga que "defender o Barroco ainda hoje é um ato de transgressão"[63], apesar de ser um estilo artístico, uma visão do mundo, um modo de ser que nos define e que marcas tão explícitas deixou nos poetas experimentalistas. Mais tarde, Hatherly tornou-se académica por necessidade, não esquecendo, contudo, que foi o Barroco que a elevou a esse patamar. A Autora cumpre um sentido de transgressão em sintonia com a sua missão: "É o mestre que eu quero matar" (GASTÃO, A. M., 2004: 158).

Em entrevista realizada por Elisabete Graça afirma que defende a margem como *o lugar* dos poetas e que há uma marginalidade que quer assumir, necessária à obra. Nesta entrevista, defende igualmente o estatuto de estrangeirada (1999: 40). Considera-se assim, pois está "voltada para fora, com uma cultura muito mais avançada do que em Portugal" (2005: 3).[64] Desta forma, a Escritora-Artista assume a influência cultural de Londres dos anos 60, enquanto anos de ousadia, mas sempre voltada para o futuro, como que se tivesse

[63] Caixa 40 do Espólio, p.55.

[64] Entrevista a Ana Hatherly, realizada no CAM a 29 de julho de 2005, às 15h., Caixa 48.

um sentido visionário: "Tenho a cabeça voltada para longe" (NABAIS R. e NUNES V., 2008: 38).

Hatherly considera que está à frente do seu tempo (*id*.: 38)[65] e que o seu percurso se assume como um "caminho da Independência", sendo a sua obra literária "uma excepção" (GASTÃO, A. M., 2008: 16), por isso é experimentalista na escrita e nas artes visuais como expressão da sua liberdade. Considera-se marginal porque é verdadeira.

Em entrevista a Horácio Costa[66], Hatherly afirma que o seu trabalho, quer nas artes quer nas letras, foi o seu refúgio e o seu consolo, diz que sofreu muito, mas trabalhou sempre com amor.

Em jeito de conclusão, referimos que a escrita hatherlyana surge, então, como um terreno fértil de comportamentos subversivos e transgressores que reflete a postura da Autora e a situação também marginal[izada]em que se encontra esta Literatura. Num novo território literário, entrecruzam-se atitudes revolucionárias, reintroduz-se o humor-sátira-ironia, a novidade dos temas, em sintonia com o que Eduardo Lourenço descreve como "aventuras marginais de qualidade como as de Ana Hatherly" (1993: 276), e, nesse sentido, parece-nos adequado e englobante o termo para sintetizar estes aspetos a propósito da escrita hatherlyana — uma escrita que, segundo Isabel Ponce de Leão, também esteve na vanguarda, associada às artes "que vivem largamente umas das outras, que se sustentam, se enriquecem e se complementam e que são a expressão concreta de todo um conjunto orgânico que enforma as verdadeiras obras" (2019: 252).

1.6. Obrigatório (não) ver e ler — A arte de vanguarda

Estou à frente do meu tempo[67]
Ana Hatherly

A vanguarda é um lugar onde não se pode estar sempre… é como o fluxo das ondas[68]
Ana Hatherly

---

[65] Artigo «A excêntrica Ana Hatherly» in Jornal *Sol* - Revista TABU, N.º 95, 5 de julho de 2008, Caixa 52.

[66] Caixa 53 do Espólio, 2007.

[67] NABAIS, R. e NUNES V- "A excêntrica Ana Hatherly" in revista *Tabu,* Jornal *Sol,* N.º 95, 5 de julho de 2008, p. 38. Caixa 52 do Espólio.

[68] Caixa 54 do Espólio.

Tomando como ponto de partida o conceito de Vanguarda apresentado pela própria Ana Hatherly enquanto "sinónomo de ou crise ou perspectiva aberta, conforme os pontos de vista" (1981: 72), na medida em que o consumo da obra criativa coloca o artista sempre num estado de necessidade de reinvenção como um desafio à sua capacidade e talento, detenhamo-nos na sua faceta de figura cimeira do Experimentalismo Português/Arte de Vanguarda, evidenciando as práticas intertextuais inerentes a todas as formas de comunicação estética.

Assim, no âmbito do contributo de Ana Hatherly para a Arte de Vanguarda no Século XX, parece-nos relevante destacar a sua atividade enquanto pioneira e divulgadora de alguns aspetos do pensamento e da Arte de Vanguarda, no período que compreende os anos 60 a 80 do século passado, em meios como a televisão, o rádio e a impressa cultural.

Este título alude ao sugestivo nome do programa cultural televisivo *Obrigatório Não Ver*, uma série de episódios sobre a Arte de Vanguarda, escrito e apresentado pela Escritora e Artista, de 1978 a 1979. Nesse sentido, recorremos aos guiões do programa, transmitido pelo canal 2 da RTP; às palestras da RDP 2 sobre as relações entre a Literatura do Século XX e a Cibernética; a artigos de crítica musical, publicados no Diário Popular entre 1963 e 1965, visando acontecimentos da Vanguarda da época; a algumas reflexões sobre a natureza da escrita para a comunicação social; sem esquecer ainda o papel de Hatherly no Movimento de Vanguarda da Poesia Experimental (PO.EX) e as vias seguidas para a sua intervenção renovadora.

Pretende-se assim valorizar um trabalho que, como a própria Ana Hatherly sublinha, não é referido no contexto da sua obra publicada, literária e artística, e que constitui um testemunho cultural importante dos expoentes criadores e da nossa experiência contemporânea.

Obrigatório Não Ver é o nome de uma série de programas culturais[69], com autoria e apresentação de Ana Hatherly, transmitidos semanalmente, e posteriormente de quinze em quinze dias, pelo canal 2 da RTP em 1978 e 1979. O título é escolhido por Jorge Listopad,

[69] Em entrevista ao programa da RTP "Por outro lado", conduzido por Ana Sousa Dias, Ana Hatherly afirma que "o programa *Obrigatório Não Ver* é um programa de divulgação de vanguarda, que é o pior que há" (8/3/2004).

na altura chefe do Departamento de Programas Culturais da RTP, e afigura-se deveras invulgar e até intrigante. Tratando-se de temas de vanguarda, Hatherly refere que a expressão é uma "espécie de anátema que à partida pesa sobre a vanguarda", relembrando que

> […] ilustra a atitude mais ou menos generalizada do público quanto à vanguarda, uma atitude geralmente fundamentada no desconhecimento daquilo que recusa, e comodamente baseada na lei do menor esforço, pois qualquer aprendizagem, qualquer novo conhecimento que se adquira, exige vontade de saber e sobretudo persistência no esforço.
>
> (2009: 19)

Como podemos constatar pelas palavras anteriores, a Autora insiste no esforço tão necessário ao conhecimento do que é contemporâneo, mas, sobretudo, anterior ao nosso tempo, um recuo que permite *ver* melhor "o que está constantemente diante de nós" (*ibidem*).

Obrigatório Não ver procura ser um programa de divulgação de vanguarda, em qualquer período ou sob qualquer forma[70] e acessível através do material visionável[71]; pretende levantar questões e dar a conhecer ao público certos domínios da arte e da cultura em geral pouco divulgadas, apresentando-se como uma *proposta aberta* a que cabe ao espetador/ouvinte/leitor uma opção em liberdade, percorrendo aquilo a que Dionísio Vila Maior apelida "os sentidos polifónicos" dos textos (2005: 670). Os poetas experimentalistas defendem esse culto da liberdade, o espírito da procura, entendendo-se assim o poeta como um *calculador de improbabilidades*, capaz de codificar e descodificar mensagens e chamando os leitores a um papel interventivo e ativo num "convite para a nossa própria liberdade" (*ibid.*).

As emissões do programa *Obrigatório Não Ver* são transmitidas à meia-noite, ou depois dessa hora, o que condiciona o visionamento a uma minoria, mas, por outro lado, permite de igual modo uma relativa liberdade sobretudo ética e estética. Cada programa tem um tema ou um mote e até hoje não foram encontradas provas sólidas da emissão dos programas nas datas indicadas na lista ou nos guiões existentes nos registos do arquivo do Centro de Documentação da RTP. Essa lista dos programas (e o respetivo sumário) foi publicada no livro *PO.EX – textos teóricos e documentos da poesia experimental*

[70] Reportagem, entrevista, documentário, *episódios*, etc.

[71] Como filmes, *slides*, *fotos*, etc.

portuguesa (MELO E CASTRO, E. e HATHERLY, A., 1981), assim como na obra da autora *Obrigatório Não Ver e outros textos de comunicação social (anos 1960-1980)*[72].

Note-se que o programa inaugural foi uma das primeiras emissões portuguesas vendidas a televisões estrangeiras, o que é também inaudito na época. Segundo Ana Hatherly, a série foi muito importante visto que "criou na RTP uma área particular de divulgação de fenómenos artísticos de vanguarda, numa época em que havia ainda um certo preconceito em ultrapassar convenções" (2009: 14).

Parece-nos também pertinente referir que, em abril de 2016, esteve patente, na Sede do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a exposição intitulada "Ana Hatherly — Obrigatório Não Ver", uma mostra seletiva e panorâmica do trabalho poético e visual da artista. Jorge Pais de Sousa é o Comissário de Exposição, que nas suas palavras tem como intenção "enquadrar o trabalho de Ana Hatherly na chamada Vanguarda da poesia experimental que sucedeu ao Modernismo e ao Surrealismo visto que a artista visual e plástica é uma das maiores intelectuais da segunda metade do século XX português"[73].

A este propósito, não podemos igualmente deixar de referir a excelente exposição intitulada *Ana Hatherly e o Barroco. Num jardim Feito de Tinta*, com curadoria de Paulo Pires do Vale, patente na Coleção do Fundador — Galerias do Museu e Galeria do Piso Inferior, da Fundação Calouste Gulbenkian.[74] Esta exposição-ensaio, onde a escrita ─ esse jardim feito de tinta ─ se apresenta sob várias formas, filiada às artes e onde "a tradição é um território inexplorado de aventura e de contínuo espanto!"[75], dá-nos a ligação com o passado cultural, um passado selecionado que recorre ao nosso passado maneirista-barroco.

No âmbito específico da poesia portuguesa, a Poesia Experimental é um assunto ainda polémico e com um caráter marginal que se apresenta com essa vertente vanguardista aliada a uma tradição como inovação, incorporação do passado no presente, que encontra na poesia barroca uma fonte de investigação e inspiração, a chamada *Metamorfose Barroca — Diálogo Oblíquo entre a Poesia e a Pintura* (HATHERLY, A., 1991).

Nesse sentido, a Artista-Escritora defende que:

[72] Publicado pela Editora Quimera, em 2009.

[73] Citação que reproduz as palavras do curador da exposição.

[74] A exposição esteve patente até 15 de janeiro de 2018.

[75] Citação da brochura da exposição e de *Gulbenkian Descobrir* (Destaques - p. 14).

> […] a posição política de esquerda, o internacionalismo do movimento e a defesa de um certo passado cultural, em particular do maneirismo e do barroco com Camões à frente, são vertentes ideológicas dominantes no concreto-experimentalismo português, às quais é necessário acrescentar os fundamentos teóricos da estética propriamente dita
>
> (2004: 131)

Assim, "a rutura que os poetas de vanguarda assumem ao recusar «a tradição» enquanto poder instituído" (HATHERLY, A., 1979: 121) é assimilar o passado cultural como uma reformulação, por isso se afirma que não há vanguarda sem tradição e a *(re)descoberta do Barroco* assume para os poetas experimentais não um revivalismo caduco mas sim "Uma via de prolongamento da descoberta", iniciado "Não o ir buscar ao passado elementos para se justificarem no presente (…) mas para prosseguirem no presente um trabalho que fora iniciado no passado e que deverá ser continuado no futuro" (*id.:* 128). A ação do experimentalismo português ilustra, pois, uma postura que "combina uma intervenção inovadora no presente com uma revalidação do passado" (HATHERLY, A., 1995: 199). Deste modo, ao contributo especificamente contemporâneo dos poetas experimentalistas vem aliar-se a inserção no contexto de continuidade cultural que ilustra a "universalização desejada da nossa visão do mundo" enquanto expressão da cultura portuguesa (HATHERLY, A., 1979: 128).

Como nos propusemos, é nosso intuito destacar a atividade de Ana Hatherly, enquanto pioneira e divulgadora de alguns aspetos do pensamento e da Arte de Vanguarda, no período que compreende os anos 60 a 80 do século passado, em meios como a televisão, a rádio e a impressa cultural, sem nunca esquecer que em toda a obra desta autora — ficção, poesia, prosa poética, ensaio, tradução, artes plásticas, cinema e performances — há uma singularidade inquestionável e notas de transgressão que fascinam, já que a «*Literatura se constrói sobre a transgressão*» (VILA MAIOR, D., 2005: 669).

Anabela Galhardo Couto evidencia bem a importância da sua figura, da sua obra e do seu contributo de Ana Hatherly na Literatura e Cultura Portuguesas:

> A produção literária, artística e ensaísta de Ana Hatherly ocupa um lugar ímpar no domínio da cultura portuguesa do século XX, não só pela sua extensão, não só pelo seu carácter inovador e originalidade que lhe são peculiares, mas também pela penetração tingida de delicada intuição e subtil sentido estético que a enforma e, sobretudo, pela coerência do projeto que lhe dá vida. Considerada na sua totalidade, a sua obra representa um caso exemplar de um tipo de actividade produtiva que se desdobra em facetas que mutuamente se elucidam, num processo em crescente devir.
>
> (s/d.: 162)

Vejamos, então, o contributo da Autora para a Arte e Pensamento de Vanguarda, centrando-nos no seu *programa vanguardista* e em meios como a rádio e a impressa cultural, assim como o seu papel pioneiro da Poesia Experimental Portuguesa do Século XX.

Dos nove programas televisivos relativos a 1978 e dos nove de 1979, alguns não chegaram a ser emitidos[76], apesar de gravados[77] e há guiões que se perderam ou não constam dos arquivos da televisão pública.

Gostaríamos de destacar, nesta série de programas televisivos, a questão do exercício da crítica, que se assume como axial, reforçando a relação que existe entre a capacidade do exercício da escrita e da cultura, pois, na perspetiva de Ana Hatherly, cultura é um meio que permite a fruição estética e fundamenta "o exercício da crítica e da opção", isto é, "o exercício da liberdade" (HATHERLY, A., 2009: 55).

Em 1978, fazemos referência aos seguintes assuntos abordados: os comentários sobre a filmagem de *Música em Água e Mármore*, concerto de Jorge Peixinho com o Grupo de Música Contemporânea na Torre de Belém em Lisboa (22/10/78); a história da Bauhaus com o visionamento de um filme e a entrevista-debate com Salette Tavares; (12/11/78) a entrevista com Melo e Castro relativa à exposição na Galeria Árvore no Porto (5/11/78); a história do *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer — 1.ª e 2.ª partes (19/11 e 10/12/2078); a entrevista com Ernesto de Sousa, tendo o programa como tema "A tradição como inovação" (26/11/78); o filme intitulado *Spaced* de 1969, realizado por Peter Theobald, sobre uma *Mixed Media Performance*, na Roundhouse, com música dos Soft Machine (3/12/78); o comentário da obra do célebre escultor Giacometti (17/12/78)[78].

Já em 1979, indicamos os programas seguintes: sobre o Cubismo e Arte Negra — "A vanguarda como reformulação de um vocabulário já existente." (14/1/79); Música-Textos (18/11/1979), um filme sobre uma sessão de música experimental liderada por Jorge Silva Barreto e Melo e Castro, que recitou dois poemas seus; Artaud e o Teatro da

[76] Por exemplo: 5/9/78, 29/4/79).

[77] 1 de abril é a data da entrevista com Jochen Gerz.

[78]Tendo sido escolhido pelo movimento surrealista francês, pois as suas obras representam a memória profunda da alma humana.

Crueldade (04/03/1979)[79]; exposição do artista alemão de vanguarda de Jochen Gerz e Entrevista com o crítico de arte Fernando Pernes que dirige o Centro de Arte Contemporânea, no Porto (14/03/1979); o *Episódio por Emília Nadal*, uma criação original da pintora (15/04/1979); AGUAMAR 1977-1979 por Fernando Calhau, uma entrevista contínua acompanhada de imagens e sons (29/04/1979).

No terceiro programa, Ana Hatherly aborda a questão da poesia concreta e apresenta, com o apoio de um excerto de um texto de António Ramos Rosa, uma espécie de visita guiada à Poesia Experimental Portuguesa/Concretismo, um dos três movimentos de vanguarda que desde o início do século se produziram em Portugal[80], sublinhando que está em preparação um volume a cargo de Melo e Castro e dela própria, que já aqui referimos. Ficamos então a saber que a primeira proposta pública de um poema concreto em Portugal tem a data de 1959 e foi feito pela própria, tendo sido publicado num artigo do Suplemento Literário do Diário de Notícias. No entanto, é sobretudo com o aparecimento dos *Ideogramas* de Melo e Castro, em 1962, que o público toma contacto com a Poesia Concreta. Saliente-se ainda a carta sobre a Poesia Concreta em Portugal enviada nesse mesmo ano por Melo e Castro ao *Times Literary Supplement*, que desperta o interesse em Inglaterra e se desenvolve em outros países, nomeadamente no Brasil. Um ano depois, Melo e Castro publica uma obra polémica *A Poligonia do Soneto*, destacando-se o soneto SOMA 14-X.

O ano de 1964 traz-nos a publicação da revista *Poesia Experimental I* a cargo de António Aragão, Herberto Helder, Melo e Castro e Salette Tavares. No primeiro número participaram ainda António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca e Mário Cesariny de Vasconcelos, que vinham do Surrealismo, e Ângelo de Lima. Na opinião de Hatherly, a revista apresenta um ponto de vista teórico fraco que será corrigido em 1965 no Suplemento do *Jornal do Fundão* onde são defendidas posições esclarecedoras sobre os objetivos da Poesia Experimental por António Ramos Rosa, António Aragão, Melo e Castro e José Blanc de Portugal. A *Poesia Experimental 2* surge em 1966 com um acréscimo da colaboração, nomeadamente os concretistas brasileiros, italianos e ingleses, bem como o compositor Jorge Peixinho, parceiro incontestável dos poetas experimentais.

[79] Sendo que Antonin Artaud, dramaturgo, encenador e teorizador de teatro, nascido em França, assume um teatro de mito e de magia em que vida e crueldade são sinónimos.

[80] As outras duas são o Futurismo/Modernismo de *Orpheu* e o Surrealismo.

A cisão dentro do grupo dá-se inicialmente com o afastamento de Herberto Helder do movimento da Poesia Experimental devido ao desacordo entre as posições teóricas e, posteriormente, outros colaboradores que haviam participado no n.º 2, ficando quatro membros ativos: António Aragão, Salette Tavares, Melo e Castro e a própria Ana Hatherly.

Simultaneamente à publicação dos dois números da *Poesia Experimental*, registam-se várias manifestações públicas artísticas, como *happenings,* recitais e exposições que causam escândalo tanto no público como na crítica. Nomeamos as intervenções na Galeria Divulgação, em 1965, e, um ano depois, a exposição dos poemas cinéticos de Melo e Castro, na Galeria 111.

Sobre esta questão, sublinhamos a importância dos *happenings,* espetáculos ou acontecimentos únicos que surgem como experiências teatrais e que remontam aos «espetáculos» futuristas, dada, surrealistas, no Teatro da Bauhaus, ganhando maior força nos anos 50-60, tendo derivado hoje para as chamadas *Artes de Ação – Performing Arts*, em que se incluem as formas de «intervenção» no presente e que aconteceram no meio lisboeta nos anos 60-70. Como relatou Ana Hatherly:

> Desde os futuristas, que o quotidiano, o presente mais imediato, serve de tema aos artistas e por isso a arte se tornou uma forma de intervenção social, mobilizando o espetador-utente numa responsabilização que a arte de outros tempos dificilmente pôde assumir. É essa mobilização, essa responsabilização, que precisamente cria a ruptura entre o artista contemporâneo e o, digamos, consumidor da cultura, voltado principalmente para os modelos de outras épocas, decantados, assimilados, digeridos, com reduzida inserção directa no real quotidiano.
>
> (2009: 40)

Nas palavras de Ana Hatherly, a arte de vanguarda é assim entendida como

> […] *uma maneira de trazer o real para o nosso real* através de um corte, de uma ruptura necessária com o estabelecido, não rejeitar o que ainda hoje é válido mas para conduzir o olhar das sociedades, sempre lento, sempre moroso, para aquilo que se passa à sua volta.
>
> (*ibid.*)

Nesse sentido, o *happening* surge como uma forma exemplar de espetáculo na medida em que pratica a máxima "da arte feita para todos" (*ibid.*).

A revista *Hidra I* surge em 1967 com uma capa do pintor de vanguarda João Vieira que esteve de igual modo associado aos Poetas Experimentais. Neste mesmo ano, António Aragão publica o livro *Mais Exactamente P(r)o(bl)emas* e é ainda o ano em que aparecem dois números de outra revista experimental: *Operação I* e *Operação 2*, que foram lançadas na Galeria Quadrante em Lisboa, durante uma *performance* coletiva denominada "conferência-objeto", um outro escândalo no meio lisboeta. No primeiro número desta

revista, colaboraram os poetas António Aragão, Melo e Castro, José Alberto Marques, Pedro Xisto e Ana Hatherly, bem como o músico Jorge Peixinho com duas composições em fita magnética. O segundo número foi publicado exclusivamente com a colaboração de Ana Hatherly. Como ela própria afirma: "nesse momento eu era o único poeta que fazia experiências programáticas de texto no sector da aplicação rigorosa dos princípios do Estruturalismo então vigente, a da linguística moderna […] sobretudo de Sausurre e Jakobson" (2009: 26).

O escândalo está sempre presente aquando das várias manifestações públicas artísticas e da publicação das revistas experimentais e esse é um dos objetivos da Vanguarda. Efetivamente, as Vanguardas reivindicam um "conceito operacional", isto é, "uma ação que age" assumindo-se como "um projeto dinâmico e dialético" (MELO E CASTRO, E.M.,1980: 17) e, nesse sentido, o discurso da vanguarda é, portanto, "*livre, novo e marginal"* (*id.*: 23). Como também escreveu Ana Hatherly, os movimentos de vanguarda

> […] põem em questão os valores culturais vigentes em determinado tempo em determinada sociedade […] são pequenos grupos de indivíduos vigorosos que não têm ao seu dispor as forças da organização dominante, o statu quo […]. Surgem quando a viragem é necessária […] Para eles, a liberdade, inclusive a liberdade de criar, tem de ser reinvenção, assunção diária da responsabilidade da desordem.
>
> (1975:7)

Em 1969, surge a *Hidra 2* em que colaboram novos poetas experimentais, como Silvestre Pestana e Nei Leandro de Castro, este último do grupo brasileiro da Poesia *Processo*. Também neste ano, Ana Hatherly expõe na Galeria Quadrante os primeiros resultados da sua extensa e pormenorizada investigação da escrita, publicando no ano seguinte *Anagramático*, uma obra que causou grande polémica por incluir o texto programático "31 variações" sobre o famoso poema de Camões "Descalça vai para a fonte/Leonor pela verdura".

O ano de 1970 vê ainda surgir o *Labirintodonte* de Alberto Pimenta e, um ano depois, a *Gramática Histórica* de Álvaro Neto/Liberto Cruz, *Álea e Vazio* de Melo e Castro, *Entes e Contraentes* de Alberto Pimenta, *Lex Icon* de Salette Tavares, e *Visão Vision* de Melo e Castro, que constitui a primeira antologia dos seus textos visuais. Registe-se que Alberto Pimenta não fez parte do grupo inicial da Poesia Experimental, contudo, veio a afirmar-se como um dos seus representantes mais relevantes.

Em 1973, surge a obra *Antologia da Poesia Concreta,* que é organizada por Melo e Castro e José Alberto Marques, e Ana Hatherly publica o livro *Mapas da Imaginação e da Memória,* também uma antologia que reúne os principais trabalhos sobre a sua investigação das origens da escrita e de poemas visuais feitos a partir dessa mesma investigação.

Em 1974, é publicado *Concepto-Incerto* de Melo e Castro que esteve exposto na Galeria Buchholz. No ano seguinte, Ana Hatherly publica *A Reinvenção da Leitura*, que contém um texto que descreve as origens e a história da Poesia Concreta seguido de dezanove poemas visuais, e *O Escritor*, um livro composto exclusivamente de poemas visuais e que representavam a vida e a morte do escritor ou da escrita. Neste mesmo ano, António Aragão publica *Bancos*, um livro de poemas visuais com um humor corrosivo, uma das características próprias dos poetas experimentalistas portugueses.

Em 1976, Melo e Castro publica *Dialéctica das Vanguardas*, uma obra teórica, e, em 1977, é publicada, no Porto, a obra *Literatura Cibernética 1* de Pedro Barbosa em que se relatam experiências de poesia feitas com computador.

Como acabamos de verificar, este breve percurso, entre os anos 60 e 70, do que foi feito pelos poetas da Poesia Experimental revela a ação, a obra e as intenções dos seus protagonistas. Nas palavras de Ana Hatherly, toda a poesia moderna nasce da experimentação e, segundo esse "espírito experimental" — "o espírito da liberdade, o espírito da procura" — o artista moderno é o "próprio espírito da nossa época, o único estatuto do poeta" (2009: 22).

Segundo as palavras da Autora, registamos que o

> Experimentalismo Poético é uma das tendências do vanguardismo literário e artístico da segunda metade do século XX (também há pintura experimental, música experimental, teatro experimental, cinema experimental, etc.) que se apoia numa teorização em que são factores determinantes, entre outros, a linguística moderna, o estruturalista, a semiótica, a teoria da forma, mas também a ciência experimental, a publicidade, a caligrafia, a tipografia, os ideogramas chineses, os caligramas antigos, a tecnologia de ponta, etc.
>
> (2001: 7)

Tal como afirma Melo e Castro, o projeto das vanguardas é, portanto, muito ambicioso, procurando a produção do novo, a linguagem, a arte, para novamente «COMEÇAR. Começar o século das Vanguardas!» (1980:93).

Fernando Martinho fala em "atração vanguardista" (2004: 49) a que sucumbiu o nosso modernismo tardio, na década de 60. Efetivamente, esses vanguardistas são grupos

minoritários lutadores de uma *nova ordem* que só pode ser instituída através de uma rutura radical equivalente a uma *responsabilidade da desordem* que apresenta uma grande *mudança*.

Ainda em termos televisivos, destacamos o programa *Binário,* uma série de 10/12 programas que foram para o ar no início da década de 80, no canal 2 da RTP, dedicados à relação entre Poesia e Música e em que participaram ao vivo músicos, cantores e poetas. Ana Hatherly foi convidada a participar num desses programas por Yvette Centeno, tendo apresentado um texto intitulado "Relações entre a Poesia e a Música". Nesse texto, a Autora aborda a ligação entre as duas artes, considerando aspetos históricos e assinalando a presença explícita da música na nossa poesia do século XX com propostas de várias audições, nomeadamente poemas de Camilo Pessanha, como "Viola Chinesa", Fernando Pessoa, com "Minuete Invisível", ou o texto "Uma Chama" de Melo e Castro, um exemplo de poesia de vanguarda da segunda metade do século XX em que a exploração do som da palavra é semanticamente estruturante. De facto, a poesia portuguesa contemporânea está repleta de alusões à música. A própria Ana Hatherly estreou-se com a obra *Um Ritmo Perdido*, em 1958, e, Yvette Centeno com *Opus 1.* Salette Tavares publica igualmente, em 1961, uma obra com um título musical: *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria.* Como assinala, Anabela Galhardo Couto, seguindo a sugestão de Ana Hatherly, também a obra hatherlyana "*A Neo-Penélope* corresponde a uma espécie de partitura musical com três andamentos" (2010: 33).

Ainda nesta temática da poesia e da música, destacamos a modalidade praticada pelos experimentalistas que empregaram as formas e técnicas musicais concretas transportadas para o poema. Não nos esqueçamos que o grupo da Poesia Experimental esteve sempre ligado à música de vanguarda nacional e internacional, sendo Jorge Peixinho um exemplo de músico que colaborou com os poetas experimentais, por exemplo na publicação de uma partitura no n.º 2 da PO.EX, e tendo participado em exposições e *happenings* dos experimentalistas.

Ana Hatherly também usou a técnica do *tema e variações*, como se pode constatar nas *31 Variações Temáticas* sobre o poema de Camões "Descalça vai para a fonte", já aqui referido, explorando como tema o aspeto semântico e fonético das palavras e também o aspeto sonoro, fonético.

Refira-se que, por exemplo, Herberto Helder[81] usou igualmente nos seus textos, enquanto poeta de tendência experimental, técnicas idênticas às da composição musical, e ainda o caso de Alberto Pimenta que com o poema "Jogada n.º 66 – Tango", de tendência experimentalista, recria o ritmo da dança argentina.

Não podemos também olvidar outro aspeto associado à música: o silêncio, tão importante na poesia moderna. Não cabe aqui esta temática; porém, não podemos deixar de citar a obra de exegese literária *O Silêncio dos Poetas* de Alberto Pimenta (2003).

Outro domínio que sobressai na ação de Ana Hatherly é a Rádio ─ RDP Antena 2 ─ onde nos anos 70 e 80 foram também transmitidos programas em que a intenção se continuava a centrar na divulgação da Arte e do Pensamento de Vanguarda. Detemo-nos em alguns textos/crónicas então utlizados, não claramente datados ou incompletos, de programas transmitidos pela rádio, porém, não foi possível localizar as gravações dos programas, segundo a Autora.

A propósito de "O *Robot* e o Trabalho Humano", Ana Hatherly refere que na literatura experimental portuguesa alguns autores — Herberto Helder, Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares — escreveram obras em que o *robot* ou outra forma de pensamento cibernético realçam a influência das pesquisas científicas sobre as pesquisas artísticas. A própria Ana Hatherly escreveu vários textos sobre essa temática, nomeadamente a *Tisana* 39:

> Tendo a gerência de um grande hotel resolvido mecanizar os seus serviços de limpeza adquire para esse efeito um robot cinzento estreito e funcional. O robot limpa admiravelmente. Despoja as pessoas de tudo o que trazem na mão ou sobre o corpo. Como as pessoas deixam de frequentar o hotel o robot limpa o hotel de toda a mobília e de todos os objectos que nele se encontram acumulados. Quando não restam mais objectos para limpar o robot que se chamava ANONA-UÁ erra pelos corredores raspando as paredes para libertar o hotel de todo o lixo.
>
> (2006: 41)

E o poema "A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro"[82] que dá "preferência à realidade da máquina sobreposta à realidade humana" (HATHERLY, A., 2001: 16). O fascínio pela tecnologia e pela ciência ilustram uma postura subversiva do cânone lírico tradicional, como se comprova no excerto seguinte:

[81] Como é o caso do poema "Joelhos, Salsa, Lábios, Mapa".

[82] A propósito dos ecos pessoanos na obra literária de Ana Hatherly, e os estudos que a Escritora-Ensaísta dedicou a um dos seus poetas de referência que sempre admirou, leia-se, por exemplo, MILHEIRO, D. M T (2017a).

> Ontem uma máquina entrou-me pela cabeça dentro. Estava sentada à secretária e lia o jornal. […] Na verdade era uma máquina extremamente curiosa porque tinha o instinto mecânico da criação, que é um processo subliminar comum a todos os mecanismos. […] Na verdade era a máquina de um homem que em relação a ela exercia as funções de maestro, porque uma máquina é sempre um complexo rítmico sonoro. […] Na verdade nesse dia a máquina conseguiu emitir um sonido totalmente diferente dos habituais e previstos na partitura:
>
> no momento em que ia pronunciar a primeira palavra, riu.
>
> (*id*.: 49-53)

Nos textos "A Poesia e os Computadores — I e II", Ana Hatherly aborda as experiências de poesia feitas com computadores. Registe-se a este propósito os livros *A Literatura Cibernética I e II – autopoemas gerados por computador,* publicados no Porto, nos anos 70, da autoria de Pedro Barbosa, que relatam experiências sistemáticas realizadas na Universidade do Porto. O primeiro volume é dedicado a experiências com textos em verso e o segundo com textos em prosa. Apesar de Barbosa não ter feito parte do grupo da PO.EX, acaba por ser incluído nele como um "significativo expoente" (2009: 100).

Várias experiências executadas por computador são relatadas e ainda nomeadas outras experiências que não tendo sido realizadas por máquinas acusam a influência dessas experiências pela forma como foram escritas e/ou por incluírem *robots* ou computadores como personagens, numa determinada poesia portuguesa dos anos 60.

Como sabemos, a experiência enquanto linha de pensamento artístico em Portugal deu origem a dois números da revista de vanguarda *Poesia Experimental* de onde emerge um grupo de poetas que traz "para a nossa literatura uma contribuição tão renovadora como não se via desde o aparecimento do grupo do *Orpheu*, no princípio deste século" (2009: 90-91). Ana Hatherly, Herberto Helder, Melo e Castro, António Aragão e Salette Tavares estão a par das teorias científicas mais atuais ─ Cibernética, Teoria da Informação, Linguística Moderna, … ─ e realizam as suas obras como experiências científicas. Todos são exemplos da tendência e da pesquisa nas suas obras, havendo elementos que permitem uma análise comparativa da influência mútua das pesquisas artísticas e científicas e a sua interligação.

Em "A Década Prodigiosa I, II, III, IV, V", Ana Hatherly discorre sobre a década de 60 que considera ser uma "década prodigiosa para a arte de vanguarda em Portugal" sobretudo para a poesia e para a música (2009: 92). É neste período que surgem as primeiras publicações de Poesia Concreta ─ que vêm trazer uma *revolução da escrita* e da *leitura*─, os cadernos da *Poesia Experimental 1 e 2* e em que proliferam manifestações de vanguardismo, como *happenings*, exposições, instalações, recitais e concertos com artistas

nacionais e internacionais que causam escândalo e controvérsia "só comparáveis às manifestações do tempo dos futuristas e modernistas do grupo de Orpheu" (2009: 92).

Importa ainda referir as *Crónicas* publicadas em suplementos literários em alguns jornais lisboetas entre os anos 70 e 80. Na opinião de Ana Hatherly, este tipo de escrita para a imprensa cultural vai mais além do que uma crónica jornalística indiciando "uma postura lucidamente reflexiva sobre o fugaz destino de todo o acontecer" (*id.*: 104). Destacamos as crónicas "Arqueologia do Tempo Presente – I e II" publicadas, em 1978, "Para uma Arqueologia do Quotidiano" (anos 70), ambas no jornal *Expresso*, "Com Haroldo Campos" — crítico e um dos três grandes nomes da Poesia Concreta brasileira, cofundador do grupo Noigandres[83], nos anos 50, em São Paulo — publicada no jornal Expresso (anos 70).

Na imprensa cultural, são ainda publicadas várias notas críticas relacionadas com música e dança que registam a colaboração de Ana Hatherly nas secções "Semana Musical" e "Depois das Nove" do *Diário Popular*. A "Semana Musical" é uma coluna no suplemento literário do jornal em que predominam notas críticas a concertos de música clássica que tiveram lugar em Lisboa, entre 1963 e 1965, com destaque para sessões de *jazz* e de música de vanguarda, nomeadamente Jorge Peixinho, John Cage e Stockhausen. No dia 12 de novembro de 1964 houve "Escândalo no Tivoli", como escreveu Ana Hatherly, tendo a Juventude Musical Portuguesa dedicado o seu segundo concerto da temporada 1964-65 à música contemporânea de vanguarda, sob a direção de Jorge Peixinho.

Outro registo que está patente nestas resenhas é a referência ao primeiro *happening* realizado pelos poetas portugueses, no dia 7 de janeiro de 1965, na Galeria Divulgação. Assinalamos igualmente o artigo "John Cage e Robert Rauschenberg — uma desigualdade equivalente", publicado a 24 de dezembro de 1964, e em que se estabelece um paralelo entre a posição estética de John Cage e a do pintor Rauschenberg. Notemos ainda que a audição de *Cartridge Music* de Cage atingiu os propósitos na medida em que a intenção do espetáculo era "chocar, abalar, pôr em questão toda uma estrutura do pensamento, da arte, da cultura" (HATHERLY, A., 2009: 122). Já Rauschenberg refere em entrevista que a sua

[83] A palavra "Noigandres" assume o significado de poesia em progresso, como experimentação e pesquisa poética em equipa.

arte é provocadora; não quereria acordar-nos se não tivesse qualquer coisa a dizer (*id.*: 125).

O número 257, de novembro de 1967, do *Jornal de Letras e Artes* é um número especial dedicado à música, à dança e à arte de vanguarda, centrado na passagem marcante de John Cage, David Tudor e Merce Cunningham pela capital portuguesa. Associado a espetáculos de vanguarda está também "Uma Manifestação de «Neodadaísmo»", datado de 28 de janeiro de 1965, um registo crítico do "Concerto e Audição Pictórica" que decorreu na Galeria Divulgação, com um programa original a que Hatherly apelidou de manifestação de neodadaísmo.

Assinalamos ainda o artigo "John Cage Passou Perto", de novembro de 1967, que novamente sublinha a importância daquele que é considerado possivelmente o compositor mais original da história da música ocidental. O seu projeto era repudiar a tradição ocidental, sem uma conotação pejorativa. Mesmo quando é caótica, a sua música consegue ser exuberante e vital, utilizando o acaso para tornar os sons eles mesmos em liberdade. Como afirma Ana Hatherly, "para se poder atingir John Cage e penetrar no seu mundo sonoro é conveniente saber o que aconteceu à música a partir de Webern" (2009: 130).

As notas sobre bailado são reunidas na secção "Depois das Nove", coluna cultural para a qual Ana Hatherly colabora esporadicamente. Destacamos os bailados de Merce Cunningham, que a Artista considera serem "uma arte que tende para o silêncio" (*id.*: 133).

Na sua longa e produtiva carreira literária e artística, Ana Hatherly tem criado prosa, poesia, textos-visuais, poemas visuais, anagramas, caligramas, ensaios, investigação académica, (re)colagens, performances, filmes, cartazes, programas televisivos, uma narrativa experimental[84] ― "um dos marcos do *boom* experimentalista" (COELHO, N., 2004: 133) dos anos 60 ― e outras experiências. Nas suas palavras, o que interessa para o experimentalista é "o processo, o percurso da experimentação, é já um valor em si" (*id.*: 108). A obra *Um Calculador de Improbabilidades,* de 2001, é reconhecida como a antologia da sua poesia experimental, apresentando a coletânea uma seleção de textos poéticos que publicou entre 1959 e 1989[85]. A obra Hatherlyana está naturalmente

[84] A novela *O Mestre*, publicada em 1963, assume um lugar de destaque na tradição da narrativa experimental portuguesa do século XX.

[85] Sublinhe-se, no entanto, que não inclui os poemas em prosa intitulados *Tisanas.*

associada ao movimento da Poesia Experimental, que é a sua fase[86] mais conhecida e divulgada da Autora com as suas "escritas-pinturas" e as suas "pinturas-escritas" (FERNANDES, M. J., 2004:71), contaminação mútua assumida e reivindicada pela Artista. Ser experimentalista nessa época era um "heroísmo" (HATHERLY, A., 2004: 130), pertencia-se a um grupo de Vanguarda, a um grupo de revolta, que Annabela Rita destaca como "associando espectacularmente a palavra e a imagem" (2010: 42), numa travessia literária onde emergem pontos luminosos pela Literatura Portuguesa Contemporânea.

Como acabamos de constatar, as ações de Ana Hatherly, quer com o programa *Obrigatório Não Ver*, um programa "fora do comum" e "excepcional" (2009: 41); quer com as palestras da RDP 2 sobre as relações entre a Literatura do Século XX e a Cibernética; quer também com os artigos de crítica musical;[87] quer ainda com algumas reflexões sobre a natureza da escrita para a comunicação social; quer o papel de Hatherly no Movimento de Vanguarda da Poesia Experimental (PO.EX) e as vias seguidas para a sua intervenção renovadora; sem esquecer ainda a sua obra literária e artística, dão-nos a noção da latitude abrangente da promoção e divulgação da Arte e do Pensamento de Vanguarda no período que compreende os anos 60 a 80 do século passado.

A obra de Ana Hatherly é "o legado de um estilo que já faz parte da história da arte e da literatura portuguesas" (FERREIRA, N., 2004: 130). Tal como no título da exposição patente na coleção do Fundador Calouste Gulbenkian, e já aqui citada, "o poeta olha o mundo/e reinventa-o/no seu jardim feito de tinta" (HATHERLY, A., 1998).

Citamos novamente Ana Hatherly: "Cada vez que considero o meu trabalho de vanguarda, estou a processar esse conhecimento e a aplicá-lo à minha própria criatividade" (2004: 140). A Escritora-Artista foi pioneira, vanguardista e estar na linha da frente, causando subversão, nem sempre foi entendido, devendo-se esclarecer as intenções dos textos nas épocas específicas, sem esquecer que:

[86] Em entrevista a Rose Rosengarten, afirma que foi perseguida por ser mulher, poeta, experimentalista. Até na universidade a criticavam. Depois do 25 de abril, foi dar aulas na Universidade e as pessoas troçavam do seu experimentalismo. "Agora andam atrás de mim para estudarem a minha fase experimentalista" (2004: 121).

[87] Publicados no Diário Popular, entre 1963 e 1965, visando acontecimentos da Vanguarda da época.

> […] o *estilo de época,* ou a *maneira de época,* ou a *estruturação particular de época*, plasmam sentidos e atitudes fundamentais *aproximadas*, uma vez que nada se constitui aeroliticamente; isto é: nada aparece do nada, nem nada aparece ou se extingue num momento precisamente delimitado e definido.
>
> (VILA MAIOR, D., 1996: 64)

Para Hatherly, os textos mais importantes dos experimentalistas devem estar mais acessíveis. A Autora reconhece que as vanguardas são cíclicas, surgem quando a sociedade precisa delas e devem ser renovadas porque correspondem também a situações que se vão transformando. Através de uma revolução, "uma rotação na roda da rotina" (HATHERLY, A., 2004: 140), cria-se uma *nova ordem*, num processo de dedicação e militância.

O "sopro renovador" trazido pelo projeto futurista continua a viver, a agir até aos nossos dias através de sucessivos movimentos de vanguarda (HATHERLY, A., 1979: 64). Nesse sentido, Ana Hatherly afirma que a Arte de Vanguarda, uma Arte *underground*, marginal, de combate, seja qual for o aspeto ou a forma que assuma, deve ter por missão a "*mudança, a chamada para a mudança*, para a impermanência, mas também para o *poder da transformação*, da transformação necessária, que é necessário fazer-se e que *deve*, é claro, *ser feita por nós."* (2009: 40).

Assim, comprovamos que é de todo profícua a simbiose da arte literária e das artes plásticas, pois esta interação, como escreve Isabel Ponce de Leão, pode "produzir a desejada e procurada superpalavra" (2019: 251) que irá encontrar terreno fértil na escrita multifacetada hatherlyana, mais concretamente nas obras *O Mestre*, *Anacrusa (68 Sonhos)* e *463 Tisanas*, objeto de análise e reflexão nesta Tese.

1.7. Conclusão provisória

Com o que se escreveu neste capítulo, pensamos ter reforçado a noção segundo a qual a escrita hatherlyana é simultaneamente uma representação visível e invisível, trazendo consigo uma ilegibilidade consciente que conduz à meditação sobre o signo. Nesse sentido, cremos ter demonstrado que a escrita representa uma materialização das palavras no texto, ou seja, o que Ana Hatherly apelida de *escritalidade*, o outro lado de ver. Assim, consideramos que é recorrente a coexistência e complementaridade associada de linguagens da escrita e da palavra na produção da Escritora-Artista, que sempre assumiu ambas as facetas como um todo criativo. Por esse motivo, a sua atividade criativa consiste em conferir à escrita uma nova representatividade do signo e em restituir o indizível ao que é escrito e dito. Nesta linha de ideias, procurámos demonstrar que, para Hatherly, o ato da

escrita é recriar, é reinventar; por isso, escreve para dizer o que não pode ser dito. Para a Autora, o ato criador é uma necessidade emergente que encontra, através da mão do poeta, a escrita, sendo que o processo criativo se desenvolve com base na reinvenção e memória, com um passado substancial de sentimentos e significados.

Observámos no capítulo I as singularidades da escrita hatherlyana, destacando-se a importância da criatividade, na medida em que permite ser o fulcro do pensamento criador e simultaneamente exige constante renovação, transformação, para além de ser uma expressão da liberdade. Colocámos também em evidência a importância do valor das palavras, isto é, o seu valor semântico e sagrado que a Escritora assume como um poder supremo que transmite uma carga enigmática, fazendo do poeta-escritor um *calculador de improbabilidades*, ou seja, um poeta-inventor e experienciador de novas formas de linguagem. Assim, verificámos que, na escrita hatherlyana, as palavras podem assumir três vertentes: palavras em liberdade, livres de regras; palavras poéticas, que encontram território fértil no campo da poesia e da prosa; palavras ambíguas e subversivas, que desafiam o leitor, convidando-o sempre a participar na criação. Este aspeto é assaz importante e, como tentaremos demonstrar nos capítulos seguintes, abrange o *corpus* textual selecionado por nós neste trabalho. Efetivamente, as palavras na obra hatherlyana tomam diferentes formas e sentidos; e, nesta perspetiva, procurámos comprovar que os processos de experimentação discursiva e as reinvenções de linguagem estão em sintonia com a ideia da escrita enquanto território de investigação e experimentação. Assim, partindo deste ponto de vista, foi nosso intuito demonstrar que a escrita hatherlyana visa criar outras escritas, fornecendo pistas ao leitor para desvendar o conhecimento e a aprendizagem. Desta forma, neste primeiro capítulo, procurámos também contemplar outros aspetos que consideramos importantes: o uso da partícula «Ana» que encontramos em alguns dos seus livros/textos, nomeadamente em duas obras a que nos iremos debruçar nos capítulos seguintes, e que se torna uma espécie de impressão digital da Autora, assim como a questão da marginalidade/escrita marginal[izada] da sua escrita, que remete para uma transgressão, uma subversão, que é assumida por Hatherly. No entanto, no nosso entender, parece-nos adequada a expressão "aventuras marginais", utilizada por Eduardo Lourenço, e à qual recorremos anteriormente, pelo facto de a mesma abranger comportamentos/atitudes de uma escrita transgressora, subversiva e margina[lizada].

Ao terminar o primeiro capítulo, destacamos ainda as ações e os trabalhos de Ana Hatherly, no âmbito do Experimentalismo, tendo-se tornado uma figura de relevo, enquanto difusora e herdeira do Experimentalismo Português e da Arte de Vanguarda do Século XX. Desta forma, valorizamos o seu contributo para as duas componentes da Arte de Vanguarda: a visualidade e a escrita, visto que a noção de escrita se pode alargar a quase tudo e pode ser sinónimo de imagem. Apesar de o nosso trabalho não se debruçar sobre a análise de poemas visuais hatherlyanos, não podemos descurar a importância da experimentação verbivocovisual na escrita hatherlyana, lembrando-nos que a sua missão é a mudança/reinvenção e que o poder da transformação deve começar em nós.

Na próxima etapa deste trabalho, analisaremos a originalidade *sui generis* da novela *O Mestre*, uma obra na linha da narrativa da ficção experimental que é vista como uma fase de rutura com a produção literária anterior.

CAPÍTULO II - *O MESTRE*: ORIGINALIDADE *SUI GENERIS*

Mas as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas.

O Mestre, p.60

O próprio mundo é uma vasta tapeçaria ou gigantesca tela.

O Mestre, p. 68

Neste capítulo, será abordada a questão da originalidade *sui generis* da obra *O Mestre*, que é considerada o ponto de grande relevo no percurso literário de Ana Hatherly (MARTINHO, F.,1996:237). A própria Autora confessa que o livro "representa uma fase de viragem na minha produção literária (…) produziu-se em mim uma ruptura decisiva com toda uma postura criativa que eu assumira até então" (1995: 134). Estas afirmações comprovam que esta novela, terminologia dada pela Escritora, representa, pois, uma fase de mudança, levando a uma rutura com a produção anterior e à adesão ao Experimentalismo. Abordaremos ainda o desafio apresentado ao leitor que tem como função aclarar a voz da Autora.

2.1. *O Mestre* - Obra singular na moderna ficção portuguesa

A obra *O Mestre* surge, em 1963[88], como "ponto de grande relevo no percurso literário de Ana Hatherly" (MACHADO, A.M., 1996: 237) e "com um lugar de grande destaque na tradição da narrativa experimental na literatura portuguesa deste século" (MARTINHO, F.J.B., 2004: 138).[89]

Já Miguel Real sublinha que o romance português conhecerá a subversiva discípula de *O Mestre* (1963), a par de personagens como Margarida de *Mau Tempo no Canal*, de

[88] Atualmente, já foram publicadas cinco edições de *O Mestre* em Portugal. A última edição tem a chancela da Editora Ulisseia/Babel.

[89] Fernando J.B. Martinho referia-se à 3.ª edição de *O Mestre*, em 1995. A entrevista foi originalmente realizada em 2001, na *Revista Hispano/Portuguesa de Poesia «Hablar/Falar de Poetas»* - Número 4, 2001, Badajoz. A entrevista encontra-se também no Espólio da Autora N57/cx.54.

Vitorino Nemésio, *Madonna* (1968), de Natália Correia, *Alexandra Alpha* (1987), de José Cardoso Pires, Blimunda, de *Memorial do Convento* e a heroína sem nome de "A Mulher do Médico", de José Saramago, a atual mulher de classe média retratada por António Lobo Antunes nas suas *Crónicas* e *As Contadoras de Histórias* (1998), de Fernanda Botelho (2012: 80). Aquele investigador nota que os autores da década de 50 estão "encaixados":

> […] entre as gerações literárias épicas das décadas de 30 e 40 e a geração esteticista e desconstrutivista da década de 60, anunciada por *Rumor Branco*, de Almeida Faria, *Os Pregos na Erva*, de Maria Gabriela Llansol, ambos de 1962, *O Mestre*, de 1963, de Ana Hatherly, e *Os Passos em Volta*, de 1963, de Herberto Hélder, pressionada pela emergência do *noveau roman* francês, incipientemente praticado por Alfredo Margarido (*No Fundo deste Canal*, 1960, *A Centopeia*,1961, *As Portas Ausentes*, 1963) e Artur Portela Filho (*A Gravata Berrante*, 1960, *Avenida de Roma*, 1961, *Thelonious Monk*, 1962, *O Código de Hamurabi*, 1963) […]
>
> (2012: 88)

Eduardo Lourenço designa o conjunto das obras publicadas entre 1953 e 1963 por "Nova Literatura" (poesia e romance), uma *prosa nova* (1993: 257) em oposição ao Neorrealismo, como "*uma nova maneira de ser, de agir, de julgar, de falar, de existir*" (*id.:* 263).

O manuscrito da primeira versão de *O Mestre*[90] foi doado nos anos 80 por Ana Hatherly à Biblioteca da Universidade de Uppsala, *Carolina Rediviva*, na Suécia. No posfácio à 3.ª edição, a Autora alerta-nos que "essa primeira versão não corresponde ao texto da 1.ª versão: é um texto muito mais longo, sobre o qual trabalhei durante um ano. Infelizmente, o manuscrito dessa versão que foi impressa, perdeu-se" (95: 133). Hatherly informa também que a novela foi escrita em dez dias, um capítulo por dia, e que se dedicou tanto tempo a moldá-la que "não conseguiria acrescentar-lhe ou tirar-lhe substancialmente nada" (*ibid*.).

Ainda nesse posfácio, datado de março de 1995, Hatherly fornece-nos dados muito relevantes sobre a compreensão da obra:

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

[90] Original da 1.ª versão de 1962 (ano de escrita – N57/cx. 21) com 117 páginas (N57/cx. 20).

> Nunca escrevi sobre esta novela porque ainda hoje não sei bem o que penso a seu respeito. Sei perfeitamente as condições em que foi escrita, sei o que a motivou, sei quem são as personagens – máscaras de si próprias – […].
>
> (1995: 134)

Neste depoimento, ficamos então a saber que *O Mestre* constitui um marco de mudança na carreira literária da Autora, passando a abraçar o Experimentalismo, tal como já havia constatado Nelly Novaes Coelho (1990: 146). Num artigo de homenagem a José Marinho, Ana Hatherly anuncia que a partir de 1962 se afastou do Grupo da Filosofia Portuguesa[91] e que "hoje considero essa uma fase de aprendizagem de que me separei radicalmente a partir da publicação da minha novela *O Mestre*" (2004: 36).

Note-se também, no posfácio, a advertência no que diz respeito às personagens da obra, *máscaras de si mesmas,* e a na dicotomia ficção/realidade e mentira/verdade que são dois mundos opostos, mas com fronteiras ténues e que se complementam entre si. Destacamos igualmente a função primordial que a Autora atribui ao leitor neste texto e que iremos tentar interpretar.

Eduardo Paz Barroso considera, a propósito deste posfácio da Autora, que o mais interessante talvez seja o tipo de sinceridade que Ana Hatherly dá conta nesta breve nota:

> […] a realidade e a ficção vivem num jogo de máscaras, uma duplicidade que a verdade exige. A verdade de que se fala aqui é a da própria escrita como palimpsesto, processo incessante feito de rasuras e início incólume onde cabem todas as expectativas.
>
> (2017: 71)

Paz Barroso destaca ainda que uma ideia nuclear que se encontra em *O Mestre* se articula com base na dialética criar/recriar "na dupla acepção de criar de novo, uma e outra vez, mas também de o assumir a ludicidade intelectual e visual" (*ibid.*).

Importa ainda atentarmos na introdução da obra *Crónicas, Anacrónicas, Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas,* pois Ana Hatherly refere que a sua pesquisa das estruturas da narrativa começara com a escrita de *O Mestre* (1977: 9) e que chegou a estabelecer um método de trabalho provisório e suscetível de reformulação de acordo com dois teoremas:

[91] Referências à obra de José Marinho, como *Teoria do Ser e da Verdade*, e o artigo escrito por Ana Hatherly intitulado "Recordações de José Marinho e do Grupo da Filosofia Portuguesa nos anos 60" sobre José Marinho e Álvaro Ribeiro, que também se encontra no Espólio N57/cx. 22. Álvaro Ribeiro fundou com José Marinho, em Lisboa, o movimento da Filosofia Portuguesa, tendo publicado, em 1943, o manifesto *O Problema da Filosofia Portuguesa*. O grupo denominado *Grupo da Filosofia Portuguesa*, incluiu nomes como António Quadros, António Braz Teixeira, Afonso Botelho, Josué Pinharanda Gomes, Dalila Pereira da Costa. O encontro em redor dos mestres (Ribeiro e Marinho) deu origem a um dos períodos mais fecundos da história da filosofia em Portugal em torno das filosofias nacionais.

"que a poesia evolui no sentido do ensaio" e "que a prosa (de ficção) evolui no sentido do documentário, assimilando os aspetos da crónica e os da reflexão conceptual" (*id.:*11). Neste sentido, verificamos que a pesquisa da Escritora se detém na poesia e na prosa, particularmente, e em que medida pode assimilar ou rejeitar os recursos das técnicas de comunicação como a fotografia e o cinema. Estas duas artes são aspetos que não cabem no âmbito do nosso Trabalho, mas que elucidam a preocupação da Autora nesta sua investigação da escrita.

O Mestre assume, assim, o seu caráter experimental em prosa, com a sua Autora a defender, novamente, a pesquisa das estruturas da narrativa. Claudio Teixeira observa ainda que é uma obra que "inovou as técnicas narrativas da literatura portuguesa" e que renunciou "à mimese, à linearidade, à visão convencional da escrita como espelho do mundo ou portadora de uma «verdade», colocando a ambiguidade como elemento central do discurso" (2012: 1-2).

Em entrevista a Humberto Fialho Guedes, Ana Hatherly corrobora que *O Mestre* foi uma viragem dentro da sua "trajetória literária", definindo o texto como "obra ímpar, pela novidade formal, pela audácia temática, até pela ausência de sentimentalismo"[92] que se inseriu na sua investigação formal e na pesquisa da linguagem. Apesar de considerar que houve uma cedência às regras da novela tradicional, a Autora esclarece que a obra tem já o germe de outras obras pela sua capacidade de autodinamização e por esse motivo é que o ato criador, que é em primeiro lugar, um produto da consciência daquele que o produz, pode posteriormente atingir uma validade universal.

Em termos de história literária, *O Mestre* insere-se no contexto da modernidade emergente na linha do experimentalismo do *pós-nouveau roman.* Como nota Urbano Tavares Rodrigues, o *nouveau roman* dos anos 50 e 60 "tinha todas as marcas agónicas de uma vanguarda hipercrítica que florescera […] sobretudo num universo cibernáutico já em marcha acentuada para a actual sociedade da informação" (2001: 213). Já Nelly Novaes Coelho relembra que a Autora é Poeta no clima cultural dos anos cinquenta em que dominavam as grandes linhas do Neorrealismo e do idealismo humanista, destacando a importância de *O Mestre* e o seu contexto cultural:

[92] Caixa 21 do Espólio.

> Romance-soma das mil e uma linhas-de-força, que se entrecruzavam no panorama cultural do mundo Pós-Guerra Fria – na efervescência dos anos sessenta – *O Mestre* permanece, neste limiar do século XXI, como uma obra ímpar, a testemunhar o nosso tempo-em-mutação e a desafiar os leitores. Único romance, no multiforme universo poético que Ana Hatherly vem construindo neste meio século de contínua criatividade.
>
> (2010: 146)

Miguel Real destaca que nos anos 60 dominaram os impulsos estéticos inovadores e ruturais, citando, por exemplo, Almeida Faria, Nuno Bragança, José Saramago de *Manual de Pintura e Caligrafia*, *1977*, Ana Hatherly, Yvette Centeno, Álvaro Manuel Machado (2012: 62) e sublinha que, a partir da década de 60, cada novo escritor procura "uma singularidade linguística e semântica distinta da norma gramatical" (2012: 64).

Na sua tese de Doutoramento[93], Ana Paula Arnaut defende a designação de Post-Modernismo, relativa ao restrito domínio da literatura, inserida numa outra área do saber mais ampla denominada post-modernidade (o domínio sócio-político-cultural), validando uma nova estética literária que apresenta "um diferencial de novidade e de inovação na literatura" que "permite legitimar a instauração de um novo paradigma periodológico-literário" (2002:355). Neste contexto, no panorama literário nacional, problematizam-se e propõem-se cortes com uma tradição literária do século XIX, mas, segundo Arnaut, as iniciativas e os argumentos defendidos ou são prematuros ou insuficientes, visto que certas publicações, como o *nouveau roman* ou o romance existencialista, "não se consubstanciaram em número suficiente para instaurar um novo e cabal paradigma periodológico" e nota-se também "um certo tradicionalismo, referente, por exemplo, a técnicas narrativas (ainda que não só a elas) que, em muito, lembram os autores de oitocentos" (2002; 356). Assim, a rutura (não na aceção de corte total e absoluto) depois do Primeiro Modernismo, da Presença, do Neorrealismo ou do Surrealismo, ocorre na ficção portuguesa contemporânea não de uma forma radical, mas retomando coordenadas estéticas e ideológicas dos movimentos literários sobretudo de correntes dos séculos XIX e XX produzindo um efeito "manta de retalhos" (2002: 356). Arnaut defende portanto uma nova estética post-modernista legitimada do ponto de vista institucional e literário pela existência de marcas inovadoras na escrita através de utilizações modalizadas e pela utilização frequente de técnicas e artifícios de narração "em termos e em número

[93] Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e publicada em livro, em 2002, pela Editora Almedina com o título *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu.*

suficientemente latos para alcançarem o estatuto de características passíveis de integrar o novo sócio-código" (2002: 357), nomeadamente a polifonia narrativa, a fluidez genológica, a modelização paródica da História e da história e os exercícios metaficcionais ou autorreflexivos. Estas características tão singulares instituem novos caminhos estéticos que se evidenciam, por exemplo, na incorporação de diversas vozes/discursos, na diluição de fronteiras entre géneros e no reaproveitamento intertextual com características do Surrealismo, da Poesia Experimental ou do Modernismo.

Face a este novo período literário apresentado por Ana Paula Arnaut, o papel do leitor deixa de ser o de um recetor passivo do discurso e torna-se um interveniente ativo e colaborativo.

Maria Alzira Seixo destaca que a narrativa portuguesa contemporânea conheceu um surto estilístico que deve muito à corrente surrealista, talvez através do conhecimento de narrativas estrangeiras, nomeadamente *Os Passos em Volta*,1963, de Herberto Hélder, *O Mestre*,1963, de Ana Hatherly, *A Mosca Verde e Outros Contos*[94], de Natália Nunes (2001: 31).

Ao lado de *O Mestre*, surgem as obras *Rumor Branco*, de Almeida Faria, e *Os Passos em Volta*, de Herberto Hélder, modificando o rumo da ficção portuguesa.

Rumor Branco, de 1962, é publicado no contexto da ditadura salazarista e Almeida Faria, na altura com 19 anos, ganha o prémio revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores. Segundo Álvaro Manuel Machado, o livro opunha-se frontalmente à estética neorrealista:

> […] irreverente e ruptor, traz o grito de liberdade estética e existencial caracterizador da inquietação dos anos 60. Escrito em linguagem experimentalista, recusa a forma tradicional do romance, fragmentando as categorias do tempo, do espaço, da história bem urdida, do personagem bem delineado, da linguagem convencional.
>
> (1996: 181)

Machado compara *Rumor Branco* ao *nouveau roman*, no aspeto formal, visto que considera que transgride na forma, diferindo, contudo, dele, ao tentar encontrar um sentido para o homem. Já Miguel Real evidencia a estrutura lógica do texto que é gramaticalmente subvertida, evidenciando "o novo horizonte narrativo urbano, eminentemente urbano, dominante na década de 60" (2012: 103).

[94] A 1.ª edição é de 1957.

Urbano Tavares Rodrigues assinala uma geração que traz novas formas e novos olhares à ficção portuguesa, como Almeida Faria, que se iniciou "com um tipo de «escrita textual» na linha do anti-romance" (2001: 244). Tavares Rodrigues considera *Passos em Volta* como um livro magnífico e uma obra-prima do conto lacunar: "em volta do sonho e do pesadelo, dos estados hipnagógicos e do maravilhoso quotidiano" (2001: 242).

Segundo a opinião de Pedro Ferré, nos contos *Passos em Volta,* de 1963:

> O domínio da linguagem adquire uma mestria em que a capacidade retórica do poeta se conjuga com a exploração de situações de um quotidiano entre o real e o fantástico. Nesses textos, a comunicação directa, com uma expressão que faz apelo à oralidade de um modo quase teatral ou, até, cinematográfico, produz um efeito realista que lembra a pintura de Magritte com os traços crus do visualismo de um Hopper, aí se encontrando uma das mais altas manifestações da inovação linguística e literária de Herberto Hélder.
>
> (1996: 239)

Assinalamos igualmente a publicação de *Os Pregos na Erva*[95], em 1962, de Maria Gabriela Llansol, já observada por Claudio Teixeira (2012: 1) aquando da publicação em 1963 de *O Mestre.*

Miguel Real sublinha a necessidade de subversão que se repercute nas obras de Llansol tanto na estrutura da língua como na estrutura formal clássica do romance, desafiando o próprio sentido da escrita.

O livro de contos de Llansol, segundo Maria Alzira Seixo, demonstra já

> […] uma sensibilidade muito particular, e um tipo de discurso que duplamente se apreende por uma concreta ligação do real e pela marca insólita dessa ligação (indecisa entre as perspectivas do surrealismo e da modernidade, decerto porque a relação da autora com o gesto de escrever se pratica numa relativa marginalidade em relação à instituição literária) […].
>
> (2001: 40)

A mesma estudiosa relembra que a escritora Maria Gabriela Llansol tinha uma "situação marginal em relação às correntes literárias e a sua originalidade do seu universo ficcional não permitem encontrar escritores que com ela se agrupem, num plano de afinidades de características" (2001: 41).

Maria Alzira Seixo conclui o seu ensaio intitulado "Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX ─ anos quarenta a noventa" ─ registando que a literatura portuguesa atual vive numa grande abertura de formulações romanescas, cabendo às décadas vindouras integrar o sentido dessa abertura em algumas das possibilidades ou em

[95] Só 11 anos depois publicou *Depois de Os Pregos na Erva*.

delas as fazer divergir "em diferentes leituras e descontinuidades de interpretação" (2001: 44).

Miguel Real considera que entre 1950 e 2010 se estabelece uma demanda de um novo cânone que corresponde, no plano estético, à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance (por exemplo, estatuto do narrador, ação, intriga, personagens, tempo e espaço). Efetivamente, no seu todo, o romance português sofre uma profunda rutura, quer na utilização das categorias; quer no estilo que foi substituído por um léxico quotidiano mundano e jornalístico; quer na complexidade do estatuto do narrador; quer ainda aos processos de impressão, publicação e venda (2012: 22-23). A nova narrativa portuguesa já não retrata um Portugal fechado, mas um Portugal europeu, global.

Como nota Miguel Real, entre as décadas de 1930 e 1974, o romance português vive num clima agitado "dominado por três dispositivos mentais *extraliterários* que o definem estética e socialmente em permanente estado de efervescência intelectual" (2012: 30): *militância ideológica*, *autenticidade* e *fortaleza ideológica* (2012: 31-32).

Miguel Real considera que as décadas de 50 e 60 do século XX foram o período instaurador do atual cânone romanesco português e que, hoje, no século XXI, se vive uma nova narrativa portuguesa que apelida "época de ouro" em quantidade e em qualidade, herdeira desse período (2012: 161). Das fortalezas estético-ideológicas (presencismo, neorrealismo, surrealismo, existencialismo, *nouveau roman*, o desconstrucionismo estruturalista da década de 60) passa-se a uma nova realidade literária em que cada escritor obedece à sua consciência estética criadora de um estilo pessoal.

Este investigador considera que nas décadas de 60 e 70 surge um novo romance esteticista e desconstrucionista que reflete de um modo indireto a realidade política e social portuguesa, dando como exemplo as obras *Os Pregos na Erva* de Maria Gabriela Llansol, *Rumor Branco* e *Paixão* de Almeida Faria, *Os Passos em Volta* de Herberto Hélder, *A Torre de Barbela* de Ruben A. e *O Mestre* de Ana Hatherly:

> […] inauguram esta nova fase da história do romance português, radicalizando a separação entre tempo e espaço, que começara na década anterior com Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís, abandonando a pretensão a uma referencialidade semântica direta (o realismo), contestando o postulado de uma inviolável e permanente unidade da consciência do narrador/autor e desconstruindo/reconstruindo as categorias clássicas do romance.
>
> (2012: 95)

Miguel Real enumera e explicita os novos princípios filosóficos que animam a literatura portuguesa nas décadas de 60 e 70 do século XX:

1. autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior;
2. incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, pulsões plurais do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta a adaptar-se ao texto;
3. o texto é dominado por um tempo interior -cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos;
4. a realidade torna-se inspiradora do texto, mas não domina este;
5. a estrutura sintática do texto reflete um pensamento anti-categorial, segundo uma nova lógica de modalidade e perspetivas ou hipóteses;
6. não existe um eu fixo e permanente (sujeito) e não existe um objeto fixo e permanente senão ilusoriamente.

(2012: 109)

Diversos elementos revelam-se subsidiários de um novo modelo de narrativa decorrente da expressa subversão estética que acompanha os movimentos políticos e sociais da década de 60 e da contestação ao regime do Estado Novo, nomeadamente:

> Fichas e jogos lógicos no interior de narrativas romanceadas, ausência de regras fixas de sinalética, criação da estrutura diegética segundo ritmos caprichosos (não ordenados, antes labirínticos, não racionais, antes acidentais, não necessários, antes contingentes -como acima referimos), fundados em inspirações momentâneas, diluição de referências concretas ao espaço, libertação do texto dos ditames lógicos da referencialidade exterior.
>
> (2012: 104)

Como podemos verificar, os novos romances portugueses dos anos 60 desconstruiram a estrutura clássica e evidenciaram uma "*violentíssima rutura* no tecido sintático e semântico do romance, espelhando uma *violentíssima rutura* no tecido social, histórico e civilizacional de Portugal, que culminará com o fim de 500 anos de Império português no mundo" (REAL, M., 2012: 107). Efetivamente, tanto no romance, como na poesia, os autores criam textos com uma notória desconstrução das estruturas e das categorias da narrativa que enformavam a narrativa clássica e criam novos jogos de cruzamento de palavras e frases que inspiram o eu narrativo a construir movimentos textuais livres. Deste modo, todas as estruturas narrativas surgem como legítimas validando o perspetivismo narrativo e assumindo que tudo é perspetiva sintática e semântica. Mas, se esta multiplicidade de pontos de vista se torna legítima, também, simultaneamente, se apresenta como um obstáculo literário na medida em que "*narrador, espaço, tempo, ação, personagens entrecruzam-se labirinticamente*, confundindo-se mutuamente, deixando no ar a ideia de *tudo ser romance porque tudo é texto"* (*id.*: 110).

2.2. Novela de Ficção *versus* Mundo Real

Os dez capítulos da obra *O Mestre* são antecedidos por uma epígrafe introdutória,

em que a Autora cita *Le Nouveau Ramayana* de Aubrey Menen, epopeia mitológica indiana, que apresenta como únicas verdades da vida: Deus, a loucura humana e o riso. Como as duas primeiras ultrapassam a compreensão humana, deve então apreender-se o significado do riso. Assim, esta epígrafe irá funcionar como um programa teórico de conhecimento em que os conceitos de verdade e de mentira surgem como modelações-ações de criar, recriar ou recrear, cabendo ao leitor um papel fundamental:

> Rama dit:
>
> - Il faut maintenant nous séparer. Tu vas me manquer beaucoup. Je suis reste éveillé, la nuit dernière, à me rappeler le temps que nous avons passé ensemble. Je me suis décidé à te poser une question. Tu m`as montré que bien des choses n`étaient qu`illusion. Mais dans ta Conception du monde, y a-t-il quelque chose qui te parait vraie?
>
> Valmiki dit:
>
> - Certainement, Rama. Il y a trois choses qui sont vraies: Dieu, la folie humaine et le rire. Puisque les deux premières dépassent notre compréhension, il faut tirer le meilleur parti possible de la troisième. Et maintenant nous avons l`un et l`autre à travailler, Il faut nous dire adieu.
>
> Les deux hommes se penchèrent l`un vers l`autre et, sans descendre de cheval, s´étreignirent.
>
> Puis Rama retourna au palais pour gouverner Ayoda, tandis que Valmiki, flanqué de ses deux gardes, passait la porte pour se retirer dans un endroit tranquille et achever son histoire.
>
> (2010: 59)

Como observa Claudio Teixeira, a palavra «recriar» revela o "labor inventivo de Ana Hatherly, que intentou escrever um romance que em nada se parecesse com a indicação clássica do gênero, situado além das dimensões narrativas tradicionais e com peripécias que se resumem a breves diálogos e poucas ações" (2012: 2). De facto, este livro insólito, ora escrito na primeira pessoa, ora na terceira, apresenta-se como um ensaio alegórico sobre a impossibilidade do amor e do saber, que, aliada à impossibilidade da comunicação e ao vínculo pedagógico, forma o eixo narrativo cuja estrutura é semelhante à do jogo (TEIXEIRA, C., 2008: 208). Deste modo, *O Mestre* parece ser construído numa estrutura similar à dos jogos, sendo evidente o seu caráter lúdico.

Parece-nos importante referir as questões relacionadas com o mundo da ficção da obra e o mundo real que a escritora assume como "verdadeiros": a cidade é Lisboa, o jardim é o Parque Eduardo VII; o país arruinado é o Portugal do fascismo. Mas não será o mundo da ficção também real? Assim se questiona Ana Hatherly no posfácio da 3.ª edição

da obra, lembrando ainda que a lição compete ao leitor:

> […] ao leitor interessado nisso poderei dizer que desfilam pelas páginas dessa invenção pessoas e locais verdadeiros: a cidade é Lisboa, o jardim é o Parque Eduardo VII, o país arruinado é o Portugal do fascismo, etc. O Mestre, com o seu cabelo de prata e olhos de estanho, nunca existiu (perdoa-me, L.S.!), assim como nunca existiu a Discípula com suas bolachinhas e todo o resto. Porém, existem na ficção e a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade.
> Mas realmente a lição compete ao leitor. A voz do Autor, só obscurece.
>
> (1995: 134)

As personagens da obra não possuem nomes próprios, são uma Discípula, "heroína da novela" (BARBAS, H., 2001: 37), e um Mestre, sempre grafados com maiúsculas.

A Discípula é descrita no texto como alguém que "tem a mania do conhecimento, da aprendizagem, é curiosa, ávida, crédula, inquisidora, persistente" (p.70); "que não gostava de rir nem tão-pouco de chorar e é por isso que andava à procura da Alegria, já que essa devia excluir o riso e o choro" (p. 61); quer atingir "a Alegria plena, a Beatitude," (p.71) e por isso vai procurar o Mestre para "aprender consigo a arte da Alegria" (p.72), contudo, fica desiludida com flagrantes recusas de explicação, pois considera que há ideias mestras que se transformam na ideia do Mestre que há-de ensinar a verdade fundamental de todo o conhecimento" (p.75). Para atingir a Alegria, a aluna foi buscar o seu Andrógino Potencial, desdobrando-se em três partes; porém, habituou-se de tal maneira "a ser três em um que não conseguia mais voltar a ser um em três" e, em vez de atingir a Alegria, "passara também a rir-se muito" (p. 62). Queria tornar-se discípula de um Mestre, porque assim "era ter esperança de com ele aprender a arte da Alegria […] O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda. É por isso que a Discípula tem de procurá-lo até à exaustão ou à loucura" (p. 61).

A Discípula enumera o que os discípulos pretendem:

> […] o que nós queremos é cantar, é ver as plantas crescer, as ondas quebrar, as estrelas acender, as nuvens passar, a gente o que quer é sentir os lábios da pessoa amada poisarem no nosso rosto, a gente o que quer é sentir o calor do sol, o fresco da noite, a voz da pessoa amada tinindo nos nossos ouvidos, a ponta dos seus dedos brincando com os nossos cabelos, a gente o que quer é correr à beira do mar, dançar de alegria, comer fruta das árvores, dormir de cansaço, acordar sorrindo, erguer os olhos para dentro e ter alguém a quem amar, algo a louvar, algo a agradecer, algo a dar, alguém a quem a gente se dar!...
>
> (p. 103)

Mas rapidamente a Discípula se apercebe que "o seu Aparecer é que era o seu Ensinamento" (p. 61) e há momentos em que "resolve abandonar os estudos definitivamente" (p. 79) e fica desequilibrada, revoltando-se: "— O Senhor é um falsário,

um Judas da Arte! O Senhor troça de nós, o Senhor troça de si, o Senhor troça de tudo! Nós queremos um Mestre puro, um Mestre Sofo, que respeite a arte e nos ensine os altos ideais!" (p. 85).

A Discípula chega, portanto, à conclusão de que "é preciso estrangular o Mestre" (p. 117), de que ele é "apenas um homem escuro. Ob-scuro. Ou surdo. Ab-surdo" (137) e, no capítulo final, vai procurar "o coração do Mestre para não falhar o golpe" (166), enterrando "o punhal até ao punho" (p. 167).

O Mestre é apresentado como "um homem que aparece. Está sempre a rir-se, rindo de tudo, mas diz: há coisas que a gente não deve querer" (p.60). Um dia, coloca um anúncio a dizer que "um verdadeiro Mestre tinha descido à cidade" (p. 61); aparecer era o seu Ensinamento e está sempre bastante ocupado:

> […] tenho muito para fazer, tenho o tempo todo tomado, tenho obras a terminar, cartas a escrever, tenho de almoçar com a minha prima, tenho de me vacinar, tenho de dar aulas, tenho de ficar só comigo porque não tolero estar sempre acompanhado, tenho de sair, tenho de dormir, tomar banho, tenho de dar aulas outra vez…
>
> (pp. 63-64)

O Mestre assume que é cheio de contradições e não quer que a Discípula o chame Mestre, dizendo: "de cada vez que me chamar Mestre obrigo-a a pagar uma multa (p. 67)". Ele diz à Discípula que a vida é um jogo, que as situações têm de ser aproveitadas e que ela "não deve querer compreender tudo…" (p. 68).

O Mestre, "que é perito na arte de simular", insiste com a Discípula, dizendo-lhe que ela deve "aperfeiçoar a sua máscara" (p. 69). Ele "não sente, nem vê nem ouve", é "surdo do ouvido esquerdo" (p. 127) e considera que os discípulos têm é de "aprender o que está escrito! Não têm que pensar, é só aprender!" (p. 102). É ainda descrito como sodomita, nunca podendo amar a Discípula (p. 89).

No capítulo V, a profissão de Mestre surge como ingrata:

> Eu sou um honesto funcionário que ensina tudo o que está escrito, mas não tenho sorte nenhuma com os meus alunos. Procuro incutir-lhes no ânimo a submissão às regras do programa, procuro fazê-los aprender tudo o que vem nos livros e está previsto como tudo o que se deve aprender e aceitar sem reserva.
>
> (p. 99)

Na sua opinião, a melhor maneira de se conhecer um Mestre "é vê-lo através dos seus discípulos, assim como a melhor maneira de conhecermos os discípulos é sabermos em que medida ultrapassaram o Mestre" (p.133); para si "somos todos escravos uns dos outros ou de alguma coisa, ao mesmo tempo que escravizamos sempre alguma coisa ou

alguém. Esta é a base da liberdade: para que alguém suba, alguém tem de descer […]" (p. 155).

Nesta obra, de facto, o Mestre não surge como a figura cuja vida ou obra sirva de modelo a seguir, apesar de a ideia implicar autoridade sobre outrem. Realmente, sem discípulos não há mestres, mas, no caso da novela em estudo, os ensinamentos são apresentados como estrangulamento: "Entretanto o Mestre vai estrangulando a Discípula, mas todos os mestres estrangulam sempre os seus discípulos de uma maneira ou outra. Toda a aprendizagem é uma forma de estrangulamento de alguma coisa dentro de nós" (p. 213). Tal como escreve Helena Barbas:

> […] qualquer que seja o tipo de informação e o modo pelo qual é transmitida, a palavra Mestre traz implícita a ideia de que o aprendiz é apenas um vaso receptor e passivo, até quando quer activamente aprender – e perante os Mestres com maiúscula todos os alunos querem aprender, passando até à categoria de Discípulos -, ou mesmo quando o conhecimento é alcançado por uma revelação súbita, como no caso do satori do Zen.
>
> (2001: 34).

No último capítulo, o Mestre está deitado no seu esconderijo — gruta, câmara, poço ou cripta — (165) "rodeado de todos os seus troféus: discípulos e discípulos mortos estão acumulados aos seus pés […] O Mestre apoia a cabeça numa lira e com a mão direita segura pelos cabelos a cabeça da discípula" (p. 166). Depois de a Discípula enterrar o punhal até ao punho no coração do Mestre e olhar para trás, "a cabeça da Discípula está trespassada por um punhal enterrado na fronte até ao punho" (p.167).

O Mestre e a Discípula são personagens de ficção apresentadas na obra como máscaras de si próprios. No texto, o Mestre é descrito como uma pessoa que tem por trás uma máscara (p. 61) e que sugere à Discípula que ela deve aperfeiçoar a sua máscara, ou seja "deve tentar representar convenientemente…" (p. 69). O Mestre também reajusta a máscara em algumas situações e ri (p.163), evidenciando que o invisível/visível, a mentira/a verdade, a ficção/a realidade são ténues.

Um espetador, que também era mestre, afirma no texto que mente constantemente para não desiludir as pessoas; por isso, tem de "mascarar a verdade, porque a verdade não é humana, a mentira é que está quase sempre mais certa, é mais verdadeira afinal, mas nem todos acreditam nisto…" (73). Este aspeto remete-nos mais uma vez para uma imagem recorrente: a mentira tornada verdade e a ficção tornada realidade, evidenciando que "as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas" (p. 60).

Ainda que o momento histórico da novela seja indeterminado, a localização

espacial remete-nos para alguns cenários simbólicos, como o salão/escritório do Mestre, o Jardim (também sempre grafado com maiúscula) e a "gruta" / "câmara" / "poço ou cripta", onde tem lugar a cena final.

O salão é apresentado com uma enorme secretária onde está o Mestre (p. 65), sendo que o sofá tem um desenho geométrico pelo qual vagueiam os olhos da Discípula, quando vai à sua casa: "Entretanto já estou sentada no sofá com desenhos orientais, desbotado, o que lhe dá um ar de tapete persa" (p. 66), o que nos pode imediatamente remeter para os labirintos com a sua construção geométrica.

O Jardim é um dos espaços privilegiados na obra, associando-se ao espaço de jogo e ao labirinto onde a Discípula tenta encontrar o Mestre, ou onde o vigia ou onde se vigiam mutuamente. Efetivamente, este é um "lugar simbólico que remete, possivelmente, ao jardim do Éden, com a árvore do conhecimento do bem e do mal, aos labirintos vegetais, ao jardim de Belisa e Don Perlimplin, na peça de Lorca, e ainda ao Parque Eduardo VII, em Lisboa" (TEIXEIRA C., 2008: 208-209). Vejamos alguns exemplos do texto: "tentando o encontro com o Mestre, por exemplo no Jardim" (p. 75); "No Jardim: Ele passava de largo sobre o terraço, evitando cuidadosamente o lugar onde ela com certeza estava. […]" (p.76); "Vira-lhe as costas agilmente e vai seguindo a direito para a saída do Jardim." (p. 122); "Agora a Discípula vê o Mestre mas não se aproxima." (p. 113); "Os dois brincam no Jardim. É natural, o Jardim é um lugar de jogo." (p. 123); "A Discípula escuta e pensa nas perseguições do Jardim." (p.125); "A Discípula está no Jardim caçando borboletas." (p. 149).

As alusões à obra *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim*, de Federico Garcia Lorca, surgem associadas a uma nova versão dos amores do espanhol Perlimplim/Belisa — "[…] está-se a interpretar uma nova versão dos amores de Don Perlimplin com Belisa en su Jardin." — (p. 113) com uma fusão entre as personagens Mestre/Dom Perlimplim: "Vai começar a torcer o laço com que há-de vir a enforcar o Mestre Don Plin. A melhor maneira de matar uma personagem é torná-la supérflua" (p. 114). É notória a necessidade de o Mestre morrer, com o presságio fúnebre do Mestre/Dom Perlimplim: "Ela vai pensando no epitáfio que há-de pôr na campa dele: Aqui jaz Don

Plin… […]" (p. 118). De facto, na obra de Lorca[96], o amor de Perlimplim por Belisa é sentido de forma dramática: "como se uma lanceta me fizesse um corte profundo na garganta" (1961: 31). O jardim é palco de morte — "Quem te abriu as veias para que enchesses de sangue o meu jardim?" (1961: 62) —, perante a imaginação adormecida que desperta com o tremendo engano[97] da mulher de Perlimplim. Enganando Belisa, o seu marido ameaça matar o amante dela, cravando-lhe um punhal no seu coração (1961: 61). Belisa pede à sua criada Marcolfa que lhe traga a espada da sala de jantar para cortar a garganta do marido (1961: 62). No jardim, entre uns ramos, um Homem ferido e vacilante aparece, envolvido numa grande capa vermelha, dizendo a Belisa que o marido dela a tinha acabado de matar com um punhal de esmeraldas. Num volte-face, Perlimplim, moribundo, descobre a capa vermelha. Apesar de não ser nosso intuito estudar a analogia das duas obras, não poderíamos deixar de referir as alusões à peça espanhola e aos factos anteriormente referidos que nos parecem importantes para salientar a fusão entre as personagens e temas comuns.

Voltando à obra hatherlyana, detemo-nos no local onde dorme o Mestre e onde acontece a aniquilação recíproca. Este local é um espaço escuro, silencioso, um esconderijo-gruta como um "labirinto enganoso" (p. 165) e com "corredores labirínticos" (p.166) com referências várias no texto ao rei Minos num deslocamento espacial até Creta e à Era Minoana. Efetivamente, o labirinto "tem a sua origem no palácio cretense de Minos onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne" (CHEVALIER J. e GHEERBRANT, A., 1982: 395) e evidencia as dificuldades de um plano-objetivo do percurso do Minotauro/Mestre e de Ariadne/Discípula.

Como acabamos de observar, todos os espaços relevantes na obra confluem para a ideia de labirinto e enquadram-nos, como pano de fundo, para sacrifícios que conduzem a algo de precioso ou sagrado, como, por exemplo, a descoberta do Saber, do Amor-Conhecimento, da Aprendizagem, da Imaginação, e para o conhecimento do interior de si

[96] Obra escrita em 1931 e representada pela primeira vez, em Madrid, em 1933. A obra apresenta um prólogo (pp. 17-26), o primeiro quadro (pp. 27 à 41), o segundo quadro (pp. 43 à 51) e o terceiro quadro (pp. 53-65). A versão usada por nós foi traduzida e prefaciada por Eugénio de Andrade.

[97] Expressão adaptada por nós retirada de um excerto de uma entrevista de Lorca ao jornal «El Sol», em Madrid, a 5 de abril de 1935, a propósito desta obra: "A sua imaginação adormecida desperta com o tremendo engano de sua mulher…" (1961: 69)

mesmo com "A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará no grande dia no fim da viagem de regresso, no fim dessa passagem das trevas à luz[…]" (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 1982: 396).

O momento histórico de *O Mestre* também é indeterminado; contudo, sabemos pelo posfácio já referido neste trabalho que a Autora assume como «verdadeiro» o Portugal do fascismo e essa Lisboa descrita na obra como "uma cidade jacente" (p.153), mas um "espectáculo para turistas" (p.151). A Discípula assume o papel de cicerone e de turista nessa capital em ruínas ou arruinada; no entanto, "isso pode remediar-se, o que é preciso é ter confiança, ter fé" (p.151). Há ainda uma esperança que estes tempos cinzentos fiquem para trás e que a verdadeira liberdade seja compreendida. Claudio Teixeira observou uma dimensão política deste livro ─ sistema de regras, integrar uma ordem no qual serão anulados ─ que "pode estar relacionada ao contexto político de Portugal na época em que o romance foi escrito, quando o país vivia sob o regime ditatorial salazarista (2008: 215).

Ana Hatherly lamenta que a obra tenha sido mais estudada no estrangeiro por grupos associados a Jacques Lacan, especialmente no Brasil[98], do que em Portugal, como, aliás, se pode comprovar pelas palavras de Simone Pinto Monteiro de Oliveira[99], que faz um breve sumário da história de *O Mestre* no Brasil no prefácio[100] à 3.ª edição da obra. Nesse prefácio, a estudiosa brasileira relata, como uma sonata dividida em três partes ─ *Adagio sostenuto. Presto*; *Andante com variações*; *Finale. Presto.* ─ relacionadas entre si (1995: 15-23), um breve sumário da história de *O Mestre* no Brasil[101]. De facto, a partir dos anos 60, o Brasil descobriu esta novela peculiar, suscitando o seu conhecimento e a sua compreensão, assim como os novos rumos da ficção portuguesa contemporânea.

---

[98] No posfácio da 3.ª edição de *O Mestre,* Ana Hatherly refere que "os meus muitos amigos brasileiros, que tanto estimaram esta novela, muitas vezes me pediram para que fizesse outra" (1995: 134).

[99] Professora de Maria Elizabeth G. de Vasconcellos na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[100] «AH! A *Sonata a Kreutzer* ou Breve sumário da história de *O Mestre* no Brasil». Este artigo também se encontra no N57/cx. 23.

[101] «O Mestre – o mito de Prometeu e o tema do Labirinto» de Maria Elizabeth Graça de Vasconcellos; *Ana Hatherly: o susto do in-compreensível* de Lúcia Helena da Silva Pereira; *O romance português contemporâneo* de Fernando Mendonça, *A versão portuguesa do drama do sujeito* de Nádia Paulo Ferreira (no capítulo VI sobre *O Mestre* revela que os processos usados na construção da novela são, por exemplo, a paródia, a caricatura, a tensão entre poder e saber – N57/cx.23); *Bovarismo & Paixão* de Antônio Sérgio Mendonça. Tratam-se respetivamente de um artigo, uma Dissertação e três Teses realizadas e/ou editados em 1971, 1984, 1966, 1988 e 1992.

Refira-se igualmente que no Espólio da Autora (N57/cx. 8) encontramos vários estudos sobre *O Mestre.*[102] Assim, várias propostas e hipóteses de leitura foram surgindo, nomeadamente sobre a fragmentação e/ou da originalidade da estrutura narrativa da obra.

Monteiro de Oliveira dá conta de vários trabalhos realizados nos cursos de Pós-graduação, artigos, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutoramento ou de Livre Docência que se produziram no Brasil a propósito de *O Mestre* e relembra o interesse que esta narrativa desperta e que continua a marcar presença nas Faculdades Brasileiras de Letras. Por isso, acrescenta que este *finale* tem de ser marcado com duas certezas:

> - a primeira: *O Mestre*, de Ana Hatherly, é para muitos um dos livros que realizam exemplarmente a idéia de que todo o texto de ficção tenta seduzir e igualmente quer escapar à posse desejada;
> - a segunda: uma nova edição, que coloque *O Mestre* à disposição dos leitores, permitirá que os estudos nele baseados retomem o ritmo que já tiveram: *presto.*
>
> (1995: 22)

Para compreendermos o lugar desta novela labiríntica na Moderna Ficção Portuguesa, iremos analisar as diferentes abordagens que este texto proporcionou a vários professores e estudiosos portugueses e brasileiros.

Maria Alzira Seixo intitula o prefácio da 2.ª edição de *O Mestre* de 1976 «Amor e Pedagogia», com uma dedicatória a António Feliciano de Castilho, *mestre da melancolia agora transformada,* e inclui, na introdução à leitura e à guisa de epígrafe, a *Tisana* 49:

> Estou aqui e contemplo o suicídio dos objetos habituais. Na mutilação da própria cadeira em que me sento vejo a morte lenta e saturada que consiste na imolação pela comunicação. Na minha frente desmorona imperceptível uma mesa. Ia falar mas já era tarde. Os vidros estavam todos embaciados.
>
> (Tisana 49)

Para a estudiosa, esta *Tisana* surge como modelação poética-existencial que sintetiza pistas de *O Mestre,* questionando quais os seus semas e como ela poderá guiar. Como resposta apresentam-se dois eixos semânticos: o da destruição e o da observação, ou

[102] Tese de Doutoramento (PH.D): *O Romance Português Contemporâneo* de Fernando Mendonça, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, 1966 (em que *O Mestre* é descrito como algo de novo e indefinivelmente perturbador, fugindo às estruturas convencionais); Dissertação de Mestrado (Master`s Degree) de Maria Elizabeth Graça de Vasconcellos - *O Mestre – o Mito de Prometeu e o tema do Labirinto*», Rio de Janeiro, 1970 (um resumo foi publicado na Revista Ocidente, Volume LXXX, Lisboa, 1971; Importante citação da Tese de Doutoramento de Maria Aparecida Ribeiro – *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980; Comunicação ao Congresso de Psicologia da Universidade Gama Filho apresentada por Lúcia Helena da Silva Pereira – *Metalinguagem do Discurso Feminino* (resumo in *Poesia 58-78*); Importante artigo "El Realismo Simbólico de Ana Hatherly" de Ignacio Carvalho Castillo in *El Universo,* Guayaquil, Republica de Equador, February 15, 1964.

seja, o do sujeito/narrador ─ *eu* ─ (observação) e o do desgaste que ocorre à sua volta ─ o do *uso* (destruição). No tecido do texto esses semas distribuem-se de acoro com um esquema representado, na página 11, em que "os lexemas se integram ordenadamente nos eixos semânticos que suportam a narrativa base na sua lógica perfeitamente seguida: actores-predicado-deíxis" (1976: 12). Há, assim, uma estrutura dramática/dramatizada e, em termos formais conteudísticos, a dialética do sujeito e do desgaste institui-se através da comunicação. O dinamismo do texto é apresentado na "imolação pela comunicação", segundo a *Tisana* 49. As unidades semânticas apresentadas ─ a comunicação, a fala, a morte ─ são meios de significação para o entendimento da novela em estudo.

A obra inicia-se com uma "espécie de programa teórico relativo ao conhecimento (a realização da ambiguidade entre a mentira e a verdade, como prática de suspensão) e uma experiência particular que é a relação, em função desse conhecimento, entre um Mestre e uma Discípula" (SEIXO, M., 1976: 13). Os dez capítulos evidenciam uma espécie de perseguição que consiste num jogo de contactos em que a mensagem se revela praticamente inexistente. O riso surge como uma metalinguagem que inicialmente associamos ao saber, mas, que nos vamos apercebendo, é provocado pelo absurdo das falhas de significação. Enquanto o Mestre não é verdadeiramente uma entidade comunicante, satirizando o ensino "como círculo vicioso, como entronização da ignorância ou do psitacismo, como figura da autoridade" (*ibid.*), a Discípula simboliza a capacidade de questionação e a intenção de encontrar o amor ou a ciência. Ela vai assumir o andrógino por incapacidade de resposta ao seu desejo e atingir a metalinguagem: o riso (na impossibilidade da alegria).

O *tu* surge como terceira pessoa e o Mestre passa a ser aquele de quem se fala e a única progressão textual que se verifica é a descoberta de que a comunicação-aprendizagem não existe pelo que a morte "é a decorrência da solidão amante, a conclusão da fala única" (*id:*15); por isso, a lição será: Aprender é morrer ou aprender a morrer.

Segundo Maria Alzira Seixo, a morte passa, então, a ser o central percurso desta obra e, por esse motivo, a Discípula acaba por matar o Mestre. Em vez de amor e conhecimento só tem lugar a morte, ainda que mitológica: "o Mestre-minotauro morto por Ariana-Discípula, amante da luz e da verdade e por ele também assassinada" (*id.:* 16). Neste prefácio, Seixo alude também ao facto de a mitologia estar muito presente no intertexto da obra, referindo por exemplo Actéon e Diana, tal como o discurso artístico

com intenção simbólica: Rembrandt e a «Lição de Anatomia»; «A sonata a Kreutzer» (música e livro); as tapeçarias de *La Dame à la Licorne*»; *Amores de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim;* a Ionesco, sobretudo de *A Lição*, e Pierre Boulez.

Como podemos constatar, a Arte e a Literatura estão presentes no intertexto da novela, desde a mitologia (Actéon e Diana, Ariadne/Teseu, Orfeu e a mulher de Lot [103], Anubis[104], Prometeu[105]); às menções de obras, escritores e/ou artistas plásticos famosos (como Pierre Boulez[106], Jules Renard[107], La Dame à La Licorne[108], Henry Moore[109], Maillol[110], Tolstoi[111], Sonata a Kreutzer[112], Ionesco[113] (A cantora Careca[114] e *A Lição*[115]), Beethoven[116], Goethe[117], Rembrandt[118]), passando pelas referências ao Budismo[119] e ao silêncio.[120]

---

[103] A Discípula assume ambos os papéis porque, depois de matar o Mestre com um golpe de punhal no coração, "resolve olhar para trás para ver pela última vez o Mestre" (p.167).

[104] Referência à máscara de Anubis (p.147).

[105] "Prometeu não era um Mestre, era um discípulo" (p.143).

[106] (p. 70) Personalidade influente no cenário musical e intelectual francês contemporâneo: maestro, pedagogo musical, ensaísta e compositor francês de música erudita.

[107] (p.70). Pierre-Jules Renard, escritor francês (1864-1910).

[108] (p.73, 78-79). Série de tapeçarias francesas datadas do final do século XV expostas no Museu de Cluny, em Paris. Esta obra pode ser interpretada através dos cinco sentidos. A propósito desta obra, Ana Hatherly participou no livro coletivo *Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à Licorne* (1979, Lisboa, Editora Bertrand), tendo escrito o conto relativo ao tato.

[109] (p.77). Escultor e desenhista inglês (1898-1986).

[110] (p.78) Aristide Maillol, escultor e pintor francês (1861-1944).

[111] (107) Liev Tolstói, escritor russo (1828-1910).

[112] (pp.107, 113, 147). A Discípula deseja tocar a Sonata a Kreutzer de Beethoven com o Mestre, porém, isso não se concretiza. Além de uma peça musical é também um romance de Tolstói publicado em 1889.

[113] O diálogo entre Discípula e Mestre assemelha-se ao teatro do absurdo de Ionesco ou até aos *mondos*, diálogos construídos como sucessão de enigmas (TEIXEIRA, C. 2008: 210).

[114] A referência na obra é "A cantora (será careca?)", p.82. A peça de Eugène Ionesco é um exemplo do teatro do absurdo de 1950.

[115] *A Lição* de Eugène Ionesco centra-se nas relações entre um professor e a sua aluna que pretendem encontrar a verdade das relações humanas e a procura infinita do conhecimento. O texto dramático tem um fim trágico.

[116] (p.108).

[117] (pp.108, 115). São também nomeadas personagens literárias como Werther, Doutor Fasto, Margarida, Mefistófeles.

[118] (p.145) A paródia ao quadro «A Lição de Anatomia» de Rembrandt é representada na cena em que o corpo do Mestre será estudado por discípulos e que só encontram escuridão. Cláudio Teixeira vê nesta cena uma outra metáfora da incomunicabilidade: o corpo do Mestre convertido numa forma de escritura ilegível, um significante sem significado" (2008: 216).

Para Seixo, o que neste livro se defende, se questiona e se pretende atingir é a comunicação, por isso o caminho pretendido é "transformar a divisa «aprender é morrer» na enunciação nominal «aprender a morrer»" (*id.*: 19). Esta estudiosa considera ainda que *O Mestre* se afasta das estruturas romanescas consideradas normais (ação, a personagem, o tempo e o espaço), mas, simultaneamente, assume-as através do formato de novela.

Silvina Rodrigues Lopes, no prefácio da 3.ª edição de 1995 com o título «O espírito e a letra»[121], afirma que a narrativa possui uma estrutura complexa, rompendo com as fronteiras entre a narrativa e poesia. Esta investigadora vê a originalidade deste livro na conjugação entre amor e saber na linha do amor-paixão. Neste prefácio, a estudiosa portuguesa destaca que *O Mestre,* escrito há mais de trinta anos, continua a constituir "um desafio à nossa capacidade de abandonar o que é seguro, estável e de rendimento garantido" (1995: 7), assente numa estruturação complexa e que solicita aos seus leitores uma mente aberta.

Silvina Rodrigues Lopes sublinha o legado que Hatherly recebeu, destacando a efervescência experimental dos anos 60, nomeadamente Jacques Lancan "que veio não só reafirmar a incontornabilidade do sexual na matriz do desejo, mas acima de tudo inaugurar um estilo de pensamento em que ressalta o trabalho sobre a palavra" (*id.*: 8).

Em *O Mestre*, é notória a noção de sujeito dividido, o desdobramento das personagens, dos temas e das situações, bem como a dicotomia dos opostos, como vida/morte e constituição/destruição, reconciliação/superação, que não permitem atingir a plenitude desejada.

A terceira parte do andrógino potencial surge associado à Discípula, enquanto que o Mestre se associa ao riso como elemento de fuga aos pensamentos e reflexão interior. Ao Mestre aparece também ligada a figura do labirinto, que remete para uma distância assimétrica entre si e a Discípula, reforçada pelo desencontro amoroso entre os dois num jogo lúdico vivido numa escrita de enigmas em que se procura a transmissão e renovação do conhecimento. A esse propósito Silvina Rodrigues Lopes escreve:

---

[119] "Quando o vejo penso em Aksobya" (132).

[120] "Silêncio e tensão" (66), "Silêncio absoluto" (97).

[121] Este artigo também se encontra no Espólio de Ana Hatherly: N57/cx. 23.

> O que neste livro se afirma é […] a «lógica» da escrita, a da coincidência de matéria e espírito no enigma. Através do simples deslizar por uma cadeia de signos - «cria», «recria», «recreia» - a novela estabelece de início um programa de escrita que se concebe como experimentação e fruição. De acordo com este, os jogos de palavras ou os ditos de espírito nada têm de banais, são uma espécie de porta mágica para outro espaço, colocando-nos perante um poder dizer que está para além do querer dizer.
>
> (1995: 12)

Tal como afirma o Mestre numa máxima enigmática "há coisas que a gente não deve querer", por isso esta novela nos mantém leituras em aberto com múltiplos sentidos.

No prefácio «*O percurso do simbólico em Ana Hatherly ou a metáfora como trans-individualização*»[122] da obra *Poesia 1958/1978* de Ana Hatherly, a professora Lúcia Helena da Silva Pereira declara que a sua tarefa é dimensionar o trajeto literário da escritora de 1958 a 1977. Nesse âmbito, Lúcia Pereira irá articular pressupostos lacanianos e tomar como pontos de referência as obras literárias da escritora com o seguinte propósito:

> […] situar o per-curso hatherlyano como articulador das metáforas da ORIGEM e do PODER, pensando-se metáfora na acepção que Jacques Lacan apresenta […], demonstrar como se dá neste per-curso a substituição da pulsão primitiva […], por um símbolo, por linguagem, pela demanda significante do desejo primordial que não se preenche […] A partir daí, explicar-se como o sistema de relações semânticas que instauram, de forma totalizadora, o sentido do texto hatherlyano se faz lugar de construção da letra, como suporte simbólico, postulante da marca inconsciente […] Assim, pensar-se-á a «parole» de Ana Hatherly como transgressora dos limites desse discurso para, ao fazer-se linguagem […]
>
> (1980:9-10)

No que concerne em relação à obra *O Mestre*, Lúcia Pereira refere que o Mestre/o Escritor representam uma metáfora: a do PODER. Leitor e discípulo entram em cumplicidade: jogar o jogo do prazer, a busca do prazer. No caso do leitor, o prazer do texto e no caso da discípula, o prazer de aprender, o prazer da alegria que acaba por nunca se preencher. Como observa a professora e estudiosa brasileira:

> A falta do Escritor busca o Leitor incessantemente. A falta do Mestre busca a Discípula […] Encontro que nunca se perpetua porque *logro*. Ritualização como repetição da ilusão do saber que fica, a tentativa de domínio de uma práxis formativa de falar. Falar o vazio.
> Buscar transferir. A Discípula ao Mestre. O Leitor ao Escritor. Jogo do espelho do sujeito suposto saber. Falso entendimento narcísico. Não rompimento da norma, do apropriado, da propriedade. Nunca a instauração do equívoco. No fim, o lugar da MORTE.
>
> (1980: 18)

[122] Síntese da Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro por Lúcia Helena da Silva Pereira, em 1978. A mesma estudiosa dedicou a sua Tese de Doutoramento a Ana Hatherly e à sua obra. A Tese intitula-se «Ana Hatherly – O susto do In-compreensível» e foi defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1984. A Tese encontra-se no espólio de Ana Haterly na Biblioteca Nacional: N57/cx.30.

Maria Heloísa Dias apresenta *O Mestre* como «Uma insólita aprendizagem», tal como explana no seu artigo com o mesmo nome. Para si, a novela de Hatherly continua a desafiar a nossa leitura. A perturbadora natureza da escrita dialoga com a modernidade emergente experimental da época, ultrapassando limites, e assume-se como um texto intrigante. Esta estudiosa examina os procedimentos narrativos do texto que, segundo ela, desestabilizam

> […] as relações entre eu e outro (mestre e aprendiz), instâncias polimórficas, agenciadoras de metamorfoses e ações desconcertantes. O amor, a verdade, o saber e o poder são objeto de um tratamento insólito por parte da narradora, a qual transforma a narrativa numa verdadeira prática prestidigitadora, com efeitos de sentido surpreendentes
>
> (2011: 98)

Maria Heloísa Dias defende ainda que a novela apresenta uma conceção de escrita que abole as fronteiras rígidas entre os géneros "desfigurando as próprias categorias da narrativa bem como sua recepção pelo ato de leitura", colocando em cena uma estética que pretende a "desconstrução do discurso oficial" e afirmando-se como "comunicação viso-semântico-morfológica" (2011:99), em sintonia com os propósitos defendidos na poesia visual da PO.EX.

Maria do Carmo Vilaça de Sequeira afirma o seguinte a propósito de *O Mestre*:

> […] em relação à sombra da Pedagogia que sobre ele paira e dele transborda, mesmo que soterrada pela poiética que o recobre. Isto porque, nesta obra, se reafirmam (muito embora – e ainda bem – através da imagem do conflito e do "não dito") as grandes linhas utópicas de qualquer autêntico discurso pedagógico, a saber: no reverso (ou na outra margem) de uma didáctica enquanto relação ─ estabelecida entre mestre e discípula ao serviço do conhecimento (ensinar a pensar); na forma da sua ─ desconstrução e ofuscado prazer, problematizado mas não encontrado; no cruzamento (desperdiçado) das ─ grandes palavras do ensino: comunicação, amor, alegria; na tentativa de fuga ao que Roland Barthes ─ chamava de fascismo próprio da língua, quer dizer, de irradiação, no discurso latente do professor, do excesso de servidão e de poder; finalmente, na existência (como ideal impossível desse discurso) do grande movimento ou evolução das letras, da cultura e do ensino, do irresistível e forte desejo de uma dinâmica e de uma inovação que não passam, todavia, de germe impotente. Porque, também ainda e sobretudo, através da metáfora do riso, eu visiono (mas do qual não apanho senão areia ou miragem) todo um método socrático de ironia e maiêutica, essencialmente dialógica (no sentido mais amplo e extratextual que damos a dialogismo, depois de Bakhtine) – método, que partindo da dúvida e chegando cada vez mais autonomamente ao saber, à cultura e à própria finalidade da educação, me surge como teatro do absurdo ou como tragédia. No fundo, o naufrágio daquilo que, com Dilthey, significaria o êxito da relação pedagógica: a união do eros platónico na assunção do amor pedagógico, a intenção de fazer do saber e da possível verdade (mesmo que ficcionada) a directriz da acção.
>
> (2011:20)

Como se constata, Vilaça de Sequeira faz sobressair o autêntico discurso pedagógico e tudo o que o envolve, nomeadamente a metáfora do riso.

Patrícia Taborda Silva[123] debruça-se também sobre este texto, examinando-o como narrativa exemplar de *construção do discurso oficial* da tradição subjacente ao movimento contemporâneo de poesia portuguesa experimental postulado pela própria Hatherly e por Melo e Castro, e abordando questões axiomáticas na obra hatherlyana sob o mote do Amor/Jogo/Paixão.

Monica Rector aponta duas inovações em *O Mestre*: uma nova visão do processo de aprendizagem e a constatação de que é "uma obra de amor e pedagogia" (1999: 222). A investigadora brasileira defende que esta obra é "um tratado de comunicação", fundamentando-a no esquema de Roman Jakobson e destacando, na sua opinião, que a mensagem principal de Ana Hatherly é a de que todo o conhecimento é um ato de autoaprendizagem, que não precisa de um Outro, subvertendo o esquema dos pedagogos portugueses anteriores (*id*.: 223).

Rector sublinha que nesta obra a oposição entre a verdade e mentira é um jogo na medida em que uma mentira pode dar origem a uma verdade e vice-versa. Por esse motivo o Mestre ri-se, pois "sabe que todo o texto é uma máscara" (1999: 224). Já a Discípula não se ri, apesar de estar à procura da Alegria/do conhecimento.

O processo de conhecimento que a Discípula pretende do Mestre surge como um método que a desilude e a frusta, por isso pretende matá-lo, e assim morreria ela mesma: "libertar-se em toda a glória de sua auto-escolha. Só assim ela seria dona do seu próprio texto, adquirindo o conhecimento de fato" (*ibid*.). Mas só com a morte do Mestre o tormento terá um término.

No final, Hatherly introduz dois mitos: o de Prometeu e o do Minotauro, como também estudou Maria Elisabeth Graça de Vasconcellos[124] aquando do estudo de *O Mestre,* do mito de Prometeu e do tema do labirinto, associando Prometeu à Discípula, virgem de conhecimento com o desejo de saber mais, e o Minotauro ao Mestre, que é alimentado pelos Discípulos (1971). O caminho do conhecimento é feito pela própria

[123] Universidade de Coimbra (CES). Conferência na Biblioteca Nacional, no dia 27 de fevereiro de 2020, intitulada «O jogo da paixão em *O Mestre* e a paixão do jogo na obra visual de Ana Hatherly» no âmbito do III Ciclo de Conferências «Literatura Escrita por Mulheres» 2019/2020 (Organização CHAM).

[124] Aluna da Professora Simone de Oliveira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Cleonice Benardinelli foi sua professora no curso *O Moderno Romance Português de Literatura Portuguesa.*

pessoa e só se consegue percorrer esse caminho através do autoconhecimento que se adquire.

Parece-nos igualmente pertinente mencionar os estudos de outros investigadores sobre esta narrativa (em clara minoria face ao elevado número da obra poética da Autora), como Helder Macedo, que elaborou a recensão da 2.ª edição de *O Mestre* publicada na *Revista Colóquio/Letras.* O investigador considera que é esta uma obra "insuficientemente notada pela crítica portuguesa quando saiu em 1963" (1976:81), mas que agora está perspetivada por uma excelente análise introdutória de Maria Alzira Seixo.

Macedo define a obra como "uma (pré) *Tisana* amplificada" numa complexa estrutura poética, composta de metáforas e que impõe ao esquema narrativo uma polarização entre discípula/eu e mestre/outro (*ibid*.). Esta definição vai ao encontro das observações já realizadas por Maria Alzira Seixo que chama a atenção para as semelhanças entre *O Mestre* e o género tisana e o diagrama que ilustra a sua tese de aproximação entre a novela e a *Tisana* 49. Mas a originalidade máxima de *O Mestre* é vista pelo estudioso português pelo seguinte aspeto:

> […] na utilização duma sintaxe metafórica em que a relação normal entre o sujeito e o predicado é alterada e sucessivamente modulada até que, isolado o predicado comum ao «mestre» e à «discípula» - aprender/ensinar-, este determina a essencial identidade comum e, por isso, intermutável, de ambos.
>
> (1979: 81)

A investigadora e crítica de arte Maria João Fernandes detém-se no texto enquanto território de autenticidade que extravasa a ficção e enumera as várias componentes do universo ficcional hatherlyano que encontramos em *O Mestre*:

> […] instaura as componentes essenciais do universo ficcional de Ana Hatherly […] um misto de crueldade, absurdo, humor negro, jogo, crítica social e imaginação surrealizante, a subversão da linearidade lógica do discurso, uma metafísica sem metafísica, um vazio onde ressoa com uma intensidade perturbadora o grito de um sujeito dolorosamente imponente perante as agressões e limites de uma realidade fragmentada, incoerente, inquieta, a que toda a sua obra dá expressão. Território de suspeita de todas as convenções, sinal da literatura moderna e busca de um nível muito profundo de sentido, de uma autenticidade que está para além da ficção, mas que só esta permite adivinhar, tão secreta, no véu de paradoxos, contradições, imagens fantásticas, nos quais se oculta o indizível.
>
> (1996: 258)

Nelly Novaes Coelho[125] apelida a obra de "Romance de arte maior" e considera-a como um dos "marcos do *boom* experimentalista", permanecendo "como um desafio para

[125] Professora brasileira da Universidade de São Paulo.

cada novo leitor" (2010:133), em sintonia, uma vez mais com a proposta de obra aberta de Umberto Eco.

Nesta novela ambígua desenvolve-se o «jogo» numa fronteira esbatida entre Mentira e Verdade e entre recriação e recreio logo patente no início da narrativa. Tal como defende Nelly Coelho:

> Arte narrativa de alta tensão lúdico-trágica, o complexo universo de *O Mestre* se constrói em torno do *Jogo entre o aparente e o oculto*, ou (como é dito nas palavras-prólogo) entre *Mentira e Verdade*; entre a «recriação» (verdade transformada em escritura/arte) e o «recreio» (o puro divertimento).
>
> (2010: 153)

O desafio da obra está, pois, em perceber até que ponto a arte narrativa traduz uma mentira que transmite uma verdade e que, como refere Nelly Coelho, o romance se constrói "numa espécie de fenda entre o Visível e o Invisível, entre o Profano e o Sagrado" e que na sua "grande arte permanece como uma das vozes interrogantes que sondam o vazio metafísico cavado à volta do homem pós-moderno" (*id.*: 160). Na opinião desta especialista, a novela expressa a "funda consciência da Palavra" (*ibid*.) em linha com a rejeição dos cânones e a ambição de se alcançar «o grau zero da escrita» proposta por Roland Barthes na sua obra com o mesmo nome (2014).

Assim, segundo Nelly Coelho, a fusão de contrários entre a consciência da palavra num contexto real e o surreal oculto no inconsciente é o que "singulariza a arte maior da Autora" (2010: 151). A Professora universitária e investigadora brasileira[126] define o texto como um romance lúdico/enigmático/metafórico que solicita constantemente releituras ao leitor que deve decifrar «índices» e «setas orientadoras» que se encontram ao longo do texto (*id.*: 134). *O Mestre* é definido como uma obra-enigma de uma Discípula em busca do conhecimento do Mestre que assenta na linhagem do teatro do absurdo, na farsa *A Lição* do teatro do absurdo de Ionesco ou do *non-sense* de Beckett. Aliás, Hatherly confirma que "quando escrevi «O Mestre», Ionesco foi igualmente importante. Tudo passa pela manipulação das palavras, sacralizá-las dir-se-ia um processo fundamental" (2004: 156)[127].

[126] Desde os anos 60 dá cursos de Literatura Portuguesa na Universidade de S. Paulo e orienta teses académicas sobre a obra *O Mestre.*

[127] A entrevista a Ana Hatherly foi originalmente publicada no suplemento do Diário de Notícias: *DNa,* com o título «Palavras que riem», Sábado n.º 345, 12 de julho 2003, p.15.

Ana Hatherly encontra no texto de *O Mestre* um campo de experimentação do Eu que não se reconhece no Outro, o seu objeto de desejo. Também Ana Marques Gastão considera o Outro como um dos aspetos basilares da obra:

> A ignorância do Outro é um dos traços fundamentais da novela que descobre que o Outro não pode saber o que não lhe é próprio, algo que Lacan explorou nas suas investigações sobre o desejo e que autores como Sade, Beckett, Ionesco, Pound ou Joyce abordaram no domínio do tratamento da linguagem e de temáticas como a impossibilidade e a incomunicabilidade intersujectivas […], há, em *O Mestre* uma fidelidade visceral à experiência da linguagem, cujas manifestações são múltiplas e epifânicas na sua fragmentação consequente e opacidade translúcida.
>
> (2011: 129)

Já Nádia Paulo Ferreira defende que *O Mestre* "se inscreve de forma original na história do mito do amor na literatura portuguesa" e que "rompe com as fronteiras estabelecidas pela tradição literária entre a narrativa e a poesia" (2010: 118). Para si, nesta obra há a conjugação entre amor e saber com uma nova face do amor-paixão que será "o amor de transferência descoberto por Sigmund Freud" (*ibid.*), à semelhança do que escreve Tatiana Massumo quando afirma que "é um amor que sustenta em si a ilusão de que possui o amado aquilo que falta ao amante, tal qual o amor-paixão; porém, é um amor relacionado ao saber – o chamado amor de transferência" (2009: 235).

Na ótica da investigadora brasileira Nádia Paulo Ferreira, em *O Mestre,* o coração é uma metáfora do amor e a cabeça a metáfora do saber e são eles os causadores do duplo assassinato no fim da obra. Esta alegoria representa o percurso do mito do amor espelhando a impossibilidade de Dois se fazer Um.

Em entrevista a Pedro Sena-Lino, a propósito das suas coordenadas literárias, Hatherly afiança: "Li muito, pensei muito, mas para criar tenho de «matar os mestres». Foi o que fiz n´*O Mestre,* embora reconheça nesse processo um certo grau de suicídio. Depois de «matar» *O Mestre*, encontrei-me mais afirmadamente (2004: 144). Também em entrevista a Ana Marques Gastão, Hatherly cita novamente *o mestre que quer matar*. Em resposta a uma pergunta sobre o universo dos «graffitis», e se lhe interessou o lado subversivo, a Autora afirma:

> Não sigo o mesmo percurso que eles, mas tentei reinventar os «graffiti». Já domino a técnica, por isso já não me interessa mais. Posso usá-la ou não. O importante é tomar posição na altura certa. No momento em que os «graffiti» são proibidos, eu faço!, cumprindo um sentido de transgressão…É o mestre que eu quero matar.
>
> (2004: 158)

2.3. Obra de Rutura: A Lição Compete ao Leitor

Como acabamos de constatar, *O Mestre* suscita várias leituras e diferentes vozes que se ouvem interagindo com o texto e criando vários itinerários de leitura.

De facto, esta novela labiríntica e experimental destaca-se pelas diferentes enunciações e diferentes formas discursivas, assumindo a intenção de Ana Hatherly nesse percurso literário de viragem.

Ana Marques Gastão considera que *O Mestre* propõe "diversos níveis de leitura: o literal; o alusivo, o que provém de uma falha/falta de intérprete, e o oculto" (2011: 122). Na sua opinião, esta narrativa é "um *work in progress*, que tal como as *Tisanas*, irá permanecer aberto até ao infinito" (*ibid.*). Consideramos que *Anacrusa*, *68 Sonhos* é igualmente um projeto em aberto, tal como a própria Hatherly o considerou.

Vejamos, então, algumas razões que levam esta estudiosa a definir esta novela como um *work in progress*:

> Sendo uma novela simbólica, iniciática, de inusitada modernidade e engenhosa concepção, poliédrica ou, melhor, com características cubistas e futuristas[128]- sobretudo se contextualizada no Portugal do Estado Novo e na Lisboa de 60-, dir-se-ia mais importante o efeito que produz no leitor do que a velocidade da maior ou menor compreensão que inspira. Interpretar não é apenas entendimento, mas constituição do sentido, pressupõe a deslocação da imagem, a criação de um texto diverso, outra verdade cognitiva e até a desconstrução mental.
>
> (*ibid.)*

Assim, neste trabalho em progressão, como aspeto relevante, é considerado o efeito que produz no leitor, alertando para a importância da construção do sentido, isto é, a criação de um texto diverso. É ainda destacado que, mais do que uma novela filosófica[129], *O Mestre* se constrói no

> […] entrecruzar de tradições antropológicas, mitológicas, alquímicas, filosóficas e literárias […] que passa tanto por uma absolutamente desarmante e rasteira realidade como pelo desejo do invisível, de tecido sombrio […]. Talvez, por isso, a sua estrutura mágica e exegética seja a do labirinto.
>
> (2011: 130)

[128] Nas notas, Gastão explica que é cubista "porque desestrutura a obra, na perspectiva analítica, em todos os seus elementos, ultrapassando a visualidade no caminho da sensação táctil; futurista na dimensão mecânica (o corpo é uma máquina digestiva) e no uso da velocidade e da violência que ajudam à fragmentação figurativa" (2011: 131).

[129] Título dado ao artigo por Ana Marques Gastão.

A ideia da estrutura de um labirinto talvez faça com que o leitor se perca, mas continua a reencontrar-se neste texto onde a mentira e o inverosímil o impelem a um desafio constante, talvez porque como afirma a Autora numa entrevista "não há real na arte: só há o real da arte" (ROZÁRIO, D.,1994:151). Num poema de *Um Ritmo Perdido*, de 1958, também é visível essa afirmação:

> A minha vida é poética:
> Paira entre a vaga mentira e a realidade.
>
> O amor me acontece
> Como as folhas às árvores,
> E tão singularmente,
> Que já nem sei se é natural à árvore ter folhas
> Ou estar nua…
>
> *Um Ritmo Perdido*, Lisboa, Edição da Autora, 1958
> (*ibid.*)

Assim, entendemos que *O Mestre* espelha a natureza da criação e a questão da imaginação, convocando o leitor a retirar a lição desta obra enigmática que constitui sempre um novo desafio para os (novos) leitores na medida em que reflete as diferentes abordagens e a riqueza deste marco literário. Por isso, comprovamos que a arte narrativa da obra constitui um enigma pronto a ser decifrado numa escrita labiríntica que "revela uma amálgama das mais diferentes fontes: técnicas da desconstrução narrativa, intertextualidade, metalinguagem, montagem teatral ou cinematográfica, foco narrativo múltiplo…" (COELHO, N., 2010: 152). Nesse sentido, confirmamos que esta singular narrativa reflete uma transgressão, um ponto de rutura no percurso de Ana Hatherly onde ela assume o seu *rosto moderno.*

Numa carta de Mário (Cesariny) datada de 12-1-69[130], o poeta e pintor faz algumas observações pessoais em relação à novela *O Mestre*:

> O Mestre morre na Discípula, a Discípula não morre com o Mestre. O punhal dá cabo do coração da cátedra, a discípula move-se com perfeito à-vontade sem cabeça: Será isto? Escapará? Pode-se fazer tanta coisa sem cabeça! […] Inclinava-se (Ana Hatherly) para o Ribeiro, no gesto da discípula: gravava-lhe as palavras. […] Sim, o Mestre, você, vingou-se

[130] N57/cx.5. Na página 1, há a referência à casa de Natália Correia onde estava Álvaro Ribeiro em acesa discussão sobre o Amor com Ana Hatherly e José Marinho. Destacamos o artigo "Recordações de José Marinho e do Grupo da Filosofia Portuguesa nos anos 60" de Ana Hatherly, Lisboa, outubro de 1987, que se encontra N57/cx. 22, e em que a Autora refere que conviveu com José Marinho e Álvaro Ribeiro de 1960-62 mas, a partir do ano de 1962, afastou-se completamente do grupo, e referências à obra *Teoria do Ser e da Verdade* de José Marinho em que o enigma deste pensador metafísico é tomado como símbolo do saber que se furta e por isso fascina.

> forte. As cenas do Parque são espantosas. E a sua ironia, E tudo. E a sonata a Kreuzer. […] Não é só, não é decerto só autobiográfico o seu Mestre. Às vezes é como uma autobiografia de outra pessoa, doutras […] mandato do mestre: perdre, mais perdre vraiment, pour trouver du nouveau […]
>
> (N57, Cx.5: 1-3)

Apesar de enigmáticas, à semelhança de *O Mestre*, as palavras de Mário Cesariny deixam-nos algumas observações e informações nas entrelinhas que não podemos olvidar, mas que também não podemos considerar a fundo para o nosso trabalho até porque, chegados a esta fase, entendemos que o mais importante nesta novela hatherlyana passa as fronteiras dos temas, da arte narrativa, da simbologia, do intertexto, da metalinguagem, etc.

No Espólio, lemos uma carta da Autora[131] em resposta a outra epístola de Maria Elisabeth Graça de Vasconcellos sobre o eixo temático múltiplo da novela em que Hatherly indica qual o aspeto mais relevante e fulcral da sua novela:

> O aspecto formal, a maneira como é construída a narrativa, a experimentação com o ritmo da acção, das imagens, da linguagem, os bruscos cortes, os saltos, mesmo as quebras e os pontos mortos que quanto a mim tornam esta pequena obra intrinsecamente pungente (do ponto de vista psicológico) e caleidoscopicamente (variada do ponto de vista formal)[132] […] A (grande) preocupação constante é com as estruturas da narrativa. A estrutura de uma obra tem de ser orgânica mas ao mesmo tempo o que define uma obra é a maneira como o tema é tratado, e não me refiro à classificação em géneros, por exemplo.
>
> (N57/cx.7)

A uma aluna da Professora Nelly Coelho — Vera Lúcia —, Ana Hatherly também responde a algumas questões enviadas por carta, a 31 de julho de 1973. Em relação ao corpo doutrinal básico de Ana Hatherly, a Autora responde:

> O estudo da Teoria da Informação, do Estruturalismo, da Moderna Linguística em geral, além da formação musical e do interesse de longa data pelas religiões orientais relativamente às opções estéticas e metodológicas.
>
> (N57/cx.7)

Ainda sobre a natureza ambígua de *O Mestre,* Hatherly refere que "o tema central é o da incerteza do conhecimento, uma crítica à maneira inadequada como esse conhecimento se tem tradicionalmente processado"[133]. A intenção é, pois, colocar em destaque a questão da ambiguidade que aí é tratada como chave estilística, mas que acaba por assumir um valor absoluto.

---

[131] 2 de Junho de 1971.

[132] A passagem transcrita e sublinhada por nós no texto citado encontra-se riscada na carta do Espólio.

[133] Caixa 7 do Espólio.

Ana Hatherly refere ainda outras abordagens possíveis relativamente a esta novela: *O Mestre* tem algo de obra pícara; o texto é uma sátira; formalmente é uma obra muito moderna no seu misto de «desarroi» e de construção rigorosa (daí a sua ambiguidade); construção do texto, no modo como funciona organicamente, no seu ritmo rápido, o tratamento da linguagem; o anti-sentimentalismo da obra, uma relação contra o frequente «tónus» do queixume e da desgraça que aborrece a Autora e contra o qual se insurge; a incidência da crítica pelo humor é relevante porque significa uma atitude deliberada de subversão, de insubordinação contra o clima sufocante de repressão e de convencionalismo (*ibid.*)[134].

Parece-nos oportuno também referir outro aspeto sobre a obra que concorre para o seu caráter multifacetado e de viragem. Desta forma, encontramos uma passagem lírica com a lenda do inventor da lira e no final do texto o Mestre, antes e depois da Discípula lhe ter enterrado o punhal no coração, tem a cabeça apoiada numa lira. Ora, a lira é "o instrumento de música de Apolo e de Orfeu, de melodias prestigiosas, e o símbolo dos poetas. Mais geralmente, ela é o símbolo da harmonia cósmica…" (CHEVALIER, J. e GHEERBRENT**,** A., 1982: 412). Perante tal género de definição, podemos entender neste contexto que a lira compreende o corpo, mas também a alma, unindo dois elementos que representam a criação literária, a imaginação, a poesia, ou já um texto experimental pronto para entrar noutros campos, como observa Vilaça de Sequeira:

> A morte final do mestre mantém a encenação derivada, como pano de fundo ou como símbolo, ou como representação desse texto, poeticamente incontornável, que conta a história da invenção da lira como canto da tristeza incomensurável de uma perda. Ou talvez não propriamente de perda. Antes, como quer a autora, de viragem…
>
> (2011: 21)

Apesar de Ana Hatherly ter afirmado, aquando da escrita do Posfácio à Terceira Edição de *O Mestre*, que "os meus muitos amigos brasileiros, que tanto estimaram esta novela, muitas vezes me pediram para que fizesse outra, mas eu não consegui. Aliás, nem sequer tentei" (1995: 133-134), encontramos, no Espólio da Autora, um esquema muito completo encabeçado pelo nome «O Mestre II», com a palavra OBSIDIANA sublinhada

[134] Ainda nesta caixa há um documento que refere que um periódico brasileiro falava do caráter «mozarteano» acerca de *O Mestre*, que foi uma observação que lisonjeou bastante Ana Hatherly e que ela gostava de pensar que tinha algum fundamento.

em letras maiúsculas na parte superior da folha, e com a indicação por baixo da palavra «título» acompanhado de ponto de exclamação.[135]

Como temos vindo a expor e a demonstrar neste capítulo, as várias camadas de leitura que este texto nos proporciona, assim como as múltiplas abordagens apresentadas por investigadores, pela riqueza de propostas de análise e interpretação, só vêm comprovar a sua singularidade e exemplo de terreno experimental na ficção portuguesa dos anos 60. Na realidade, esta pluralidade de interpretações é a prova de que todas elas são válidas, quer a nível literário, quer a nível psicanalítico, e que vão desde a dimensão sentimental e filosófica até à importância dada ao amor (ou à sua impossibilidade), à aprendizagem/sabedoria e à pedagogia, ou à função do jogo, do labirinto e dos enigmas, passando pela análise funcional da ironia, do riso, da sátira, do humor, ou, ainda, pelo peculiar tratamento das categorias da narrativa (só para referir alguns dos expostos neste capítulo).

Nesse sentido, Vilaça de Sequeira nota que "É com a metáfora do riso que a autora motiva (estabelece um motivo) ou reinventa ou impõe a leitura de um livro que há muito foi descoberto e redescoberto aqui, e no Brasil também, sem, todavia, o seu sentido poder ter sido (ou nunca o poder ser) inteiramente fechado" (2011: 15-16). É, pois, nesse sentido aberto que reside o desafio desta novela que dá ao leitor a missão de aceitá-la como obra de rutura e um exemplo de ficção do real da arte.

2.4. Conclusão provisória

Partindo de múltiplas perspetivas de vários investigadores e de análises que desenvolvemos neste capítulo, cremos ter ficado demonstrado que a novela *O Mestre*, de 1963, se apresenta como uma obra singular na Moderna Ficção Portuguesa, ao lado de outras obras que Eduardo Lourenço designou por "Nova Literatura", e que Ana Paula Arnaut apresenta com a designação de Post-Modernismo, tal como explanamos anteriormente. De facto, *O Mestre* tem um lugar de destaque na tradição da narrativa experimental na literatura portuguesa do século XX, apesar de ainda ser uma obra pouco estudada em Portugal.

[135] Caixa 22 do Espólio.

Tivemos em conta o caráter experimental da obra em prosa, sem nunca esquecer que Ana Hatherly se propõe dedicar este texto à pesquisa das estruturas da narrativa. De facto, podemos confirmar que houve uma inovação nas técnicas narrativas, em termos formais, e uma audácia temática que exclui o sentimentalismo. Assim, os vários estudos sobre este livro oferecem múltiplas propostas e hipóteses de leitura, nomeadamente sobre a fragmentação e/ou a originalidade da estrutura narrativa que suscita também itinerários de leitura diversos.

Neste capítulo, constatámos que esta novela labiríntica e experimental se destaca pelas diferentes anunciações e formas discursivas, assumindo a intenção de Ana Hatherly neste percurso de viragem literária. Deste modo, procurámos evidenciar o desafio constante que foi o reencontarmo-nos num texto com a verdade e a mentira, a realidade e a ficção, o real na arte e o real da arte, já que *O Mestre* espelha a natureza da criação e a questão da imaginação, convocando o leitor a retirar a lição desta obra enigmática que constitui sempre um novo desafio em cada leitura. Assim, tentámos comprovar que a arte narrativa da obra constitui um enigma pronto a ser decifrado numa escrita labiríntica. Ora, a natureza ambígua da obra, aliada à asserção de o tema central ser a incerteza do conhecimento (ou o que daí pode ou não advir), coloca indubitavelmente em destaque a questão da ambiguidade que deve ser tratada como chave estilística, mas que acaba por assumir um valor absoluto; e o papel do leitor nesta obra consiste em aceitar ou não esta ficção, sabendo que o mundo da ficção também é real.

A partir do exposto, deduzimos que o desafio da obra está, pois, em perceber até que ponto a arte narrativa traduz uma mentira que transmite uma verdade suportada entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o profano, com que Hatherly sempre norteia a sua escrita, tanto em prosa, como em *O Mestre*, como nos seus sonhos-em-texto que vamos abordar no próximo capítulo.

CAPÍTULO III - *ANACRUSA (68 SONHOS):* SONHOS-EM-TEXTO

Querida mãe

É Deus que nos manda os sonhos?[136]

A memória é
Onde os sonhos adormecem
Despertando
Abrem janelas no tempo

(Ana Hatherly, *Fibrilações)*

Quando bebeu o elixir perdeu a dimensão[137]

III

O sonho é a ponte
Que vai do infinito ao infinito,
É a medida sem comparação,
É a presença do que se imagina.

Sonhar talvez só seja
Reconhecer o que já nem a alma sinta
Nem o próprio pensamento veja.

(As Aparências, Lisboa,
Sociedade de Expansão Cultural, 1959*)*

> Estou em casa de Fernando Pessoa (…) 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 projeta-se sobre mim como se fosse uma sombra ou uma nuvem
>
> (12/9/70)

Neste capítulo, deter-nos-emos sobre o livro de sonhos *Anacrusa (68 sonhos)*, selecionados de entre muitos outros escritos ao longo de vinte anos por Ana Hatherly.

[136] Passagem de uma carta, sem data, escrita pela filha de Ana Hatherly à sua mãe (Caixa 11 do Espólio).

[137] Poema que consta da pequena antologia selecionada e transcrita pós-entrevista por Denira Rozário (1994: 152).

Procuramos apresentar que o sonho surge como uma forma de conhecimento, uma forma de registo da experiência num campo de autodescoberta em que o texto escrito permite a passagem do invisível ao visível, logo do irreal ao real.

Estes textos de origem onírica são também eles enigmáticos. Que espécie de textos são estes? A própria Autora auxilia-nos nesta resposta. Para Hatherly, estes seus *sonhos-em-texto* constituem planos de experiência da escrita. Estes relatos foram transformados em instrumentos críticos ou de crítica e, por isso, pede a um grupo de colegas e amigos que faça comentários libertos de teorias para serem publicados juntamente com os textos originais. No entanto, o resultado foi surpreendente: os comentários não correspondem ao que a Autora desejava, o que acentua a diferença entre aquele/a que escreve o que sonhou e aquele/a que comenta o que leu. Nesta linha de ideias, a Escritora considera que a reedição de *Anacrusa* é o resgate de um projeto que ficou em aberto, o que nos remete novamente para a noção de projeto em construção, apelando novamente a uma participação ativa dos leitores.

Neste capítulo, procuraremos também explicitar o plano de observação bidimensional que a Autora destaca na introdução da obra apelidada de «O Sonhador Adormecido»: no modo (variável), como o sonho era recordado, e no modo (o menos variável possível) como o sonho era fixado no texto. Esta questão parece-nos muito interessante e cremos que é, mais uma vez, um contributo inquestionável para a construção da sua escrita única.

Iremos ainda observar que, nas várias edições das *Tisanas*, a Autora inclui alguns sonhos que não constam no volume de *Anacrusa*, porém é notória a contaminação/transposição destes textos entre si, o que nos parece outro assunto importante a abordar. Entendemos o registo da escrita de sonho como uma metalinguagem, por isso o sonho só existe na forma em que é contado. Face ao exposto, acreditamos que esta obra oferecerá mais um contributo fulcral para a nossa linha de investigação sobre a escrita hatherlyana.

3.1. Uma escrita onírica: projeto aberto

Sendo o campo dos sonhos um território complexo que mostra "a contextura metafísica da vida humana onde nenhuma teoria ou crença consegue chegar" (1994:13), nas palavras da filósofa espanhola María Zambrano, não pretendemos com este capítulo explorar esta temática em profundidade — ainda que, sublinhamos, nos tenhamos

debruçado sobre o oculto e labiríntico mundo dos sonhos que fascinou antigos e modernos artistas, como pintores e escultores, ou especialistas, como Freud, Jung e os seus seguidores, assim como escritores, nomeadamente Ana Hatherly.

Desde o início da história escrita que os sonhos fascinam a humanidade, por serem tão intensamente vividos, com emoções latentes e também tão complexos. De facto, são motivos válidos para inspiraram múltiplas expressões como movimentos religiosos, representações artísticas e teorias científicas introspetivas.

Hobson recorda-nos algumas dessas expressões decorrentes dos sonhos:

> Os primeiros artistas modernos ocidentais, como Giotto, usavam os sonhos como veículos para representações pictóricas de inspiração profética. Homens santos e eclesiásticos a dormir eram representados no mesmo quadro que as visões que os seus sonhos inspiravam. Na arte moderna, os surrealistas expressavam através das suas composições selvagens a convicção de que os sonhos eram um estado de consciência mais autêntico do que a vigília. Salvador Dali, Max Ernst e René Magritte pintaram todos em linguagem dos sonhos. Dali era o mais surrealista, Ernst o mais psicanalista e Magritte o mais neurofisiológico destes artistas.
>
> (2006: 6)

Em linha com o testemunho anterior, destacamos alguns exemplos de quadros inspirados direta ou indiretamente no mundo onírico: «Sonho de Uma Noite de Verão»[138] de Sir Joseph Noel Paton (1821-1901); «Le Chimère à L`île de Sarah Bernhardt»[139] de Georges Clairin (1843-1919); O Sonho de Filipe II de El Greco[140] (1541-1614); «Sonho da Escada de Jacob» de Luca Giordano (1632-1705); «O Desejo e a Satisfação»[141] de Jan Theodore Toorop (1858-1928); «Uma Bela Adormecida»[142] de Richard Westall (1765-1836); «A Donzela»[143] de Gustav Klimt (1862-1918); «O Sono Perturbado de Cristo, de Paraíso Perdido, de Milton»[144] de William Blake (1757-1827); «A Queda de Ícaro»[145] de Carlo Saraceni (1579-1620); «O Sonho»[146] de Henri

[138] Na peça de Shakespeare, Oberon lança um feitiço a Titania enquanto esta dorme.

[139] Os sonhos que temos podem ser extravagantes e impressionistas como ilustrado no quadro.

[140] Diz-se que Filipe II teve um sonho de uma visão religiosa que inspirou o seu esforço para fortalecer a igreja católica.

[141] Freud centrava muito do seu trabalho na ideia da sexualidade reprimida e do seu aparecimento nos sonhos sob vários disfarces.

[142] Os nossos mundos oníricos podem ser versões idealizadas da nossa vida real, como se desvenda no quadro.

[143] Os sonhos mais memoráveis são dramáticos e cheios de cor, tal como representado nesta tela.

[144] Por vezes um sonho sobre conflitos pode fazer-nos enfrentar um problema.

[145] O uso de mitos, contos de fadas e lendas tradicionais podem auxiliar a decifrar os sonhos.

Rousseau; «O Sonho de Tartini»[147] de Giuseppe Tartini (1692-1770); «Pormenor do Inferno, do Jardim das Delícias»[148] de Hieronymus Bosch (1450-1516); «Maria guardava todas as coisas e ponderava-as no seu coração»[149] de Alice Havers (1850-1890).

Como observa Isabel Ponce de Leão, a arte é "o reflexo das preocupações e do *modus Vivendi* do indivíduo e da sociedade em que se insere" (2019: 263); nesse sentido, encontramos ainda a inspiração dos sonhos em várias culturas e em algumas figuras de destaque: a estrela de Tutmósis IV regista um sonho especial quando lhe é ordenado pelos deuses que libertasse a esfinge da areia e em troca eles ajudá-lo-iam a tornar-se rei; Imhotep estava estreitamente ligado à cura e aos sonhos, sendo que, quando doentes, os Egípcios visitavam um santuário onde os deuses lhes diziam em sonhos o que deviam fazer para os curar; os gregos desenvolveram uma complexa ciência onírica fazendo a distinção entre verdadeiros e falsos, sendo que os verdadeiros compreendiam três categorias (sonho simbólico, a visão e o oráculo); Artemidoro, no século II, escreveu a obra *Oneirocritica* (*A interpretação dos Sonhos*) que é considerado um dos primeiros livros de interpretação de sonhos; há vários exemplos de sonhos na *Bíblia*, uma das formas de comunicação com Deus; para os aborígenes australianos, a paisagem foi criada no «Tempo dos Sonhos», termo para descrever a criação do mundo pelos ancestrais míticos; os monges budistas acreditam poder controlar os seus sonhos através do ioga e creem que esta forma de sonho lúcido ajuda a perceber que o mundo real, como o dos sonhos, é um produto da mente; os índios navajo creem que os sonhos maus se realizam sempre; os xamãs adquirem os seus poderes através dos sonhos.

É notória a proliferação das artes, tendo como pano de fundo os sonhos, o mundo onírico; e foi também objeto de estudo em várias áreas, nomeadamente na área da investigação científica, da psicanálise, da sociologia e da literatura. Assim, verificamos que, na passagem do século XIX para o século XX, o famoso Sigmund

---

[146] Os sonhadores lúcidos têm consciência de que estão a sonhar.

[147] O artista experimenta as suas ansiedades sob a forma de um sonho.

[148] Os quadros de Bosch possuem uma desanimadora característica de pesadelo.

[149] É importante haver um guardião de sonhos a quem pedir proteção.

Freud[150] é o mais famoso investigador dos sonhos, tendo sistematizado a sua teoria da mente baseada no estudo do cérebro e posteriormente tentado encontrar nos sonhos os indícios do inconsciente dinâmico. Freud supôs, assim como os simbolistas que o antecedem, que os sonhos continham significados ocultos e que o inconsciente tentava penetrar pela barreira protetora do consciente. A interpretação psicanalítica de Freud com o livro *A Interpretação dos Sonhos* foi decididamente "o início de uma nova aventura" (CRÉOLA, G., 1989: 14).

Carl Gustav Jung[151] considera que foi o único a ocupar-se de dois problemas que mais interessaram Freud: o dos «restos arcaicos» e o da sexualidade, todavia, "o seu modelo energético e a sua concepção do inconsciente estão mais próximos à teorização de P. Janet[152] do que de Freud" (SANTOS, P., 1994: 132). Como observa igualmente Gilbert Créola, Jung e Freud defendem perspetivas contrárias sobre o inconsciente:

> Ao contrário de Freud, Jung afirma que o inconsciente se desenvolve no indivíduo independentemente da sua história pessoal. Muito pelo contrário: o inconsciente seria proveniente de uma experiência milenária que a Humanidade transmitiria de geração em geração como uma herança atávica. É o que Jung e os seus discípulos designam por «inconsciente colectivo» e que pensam conter uma «sabedoria dos séculos» capaz de ajudar o indivíduo a vencer as suas dificuldades.
>
> (1989: 15)

Recorremos a J. Allan Hobson, para sublinhar que a forma mais válida cientificamente de avaliar e definir os sonhos seria focarmo-nos nas suas características formais em vez do seu conteúdo, ou seja, as suas características percetivas (como apreendemos), cognitivas (como pensamos) e emocionais (como sentimos), em detrimento dos pormenores das histórias e dos cenários pessoais. Assim, numa perspetiva científica, a análise formal sobrepõe-se à de conteúdo. Nesse sentido, em vez de se perguntar o que significa um sonho, dever-se-á atentar nas características mentais dos sonhos que os distinguem da atividade mental desperta, sublinhando-se que o conteúdo continua a ser importante, informativo e interpretável.

De facto, é importante destacar que a capacidade de sonhar das pessoas, e até dos animais, permite restabelecer o equilíbrio da alma que pode ser rompido pelas

[150] (1856-1939): neurologista e psiquiatra criador da psicanálise. Os seus métodos de associação livre e interpretação dos sonhos constituíam as técnicas básicas da psicanálise. O trabalho pioneiro de Freud na análise dos sonhos abriu as portas para que se procurasse aceder aos significados dos sonhos.

[151] (1875-1961): psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica.

[152] Pierre Janet (1859-1947): psiquiatra, psicólogo e neurologista francês.

tensões que provêm de medos e de desejos insatisfeitos. Os sonhos servem, assim, para reequilibrarem a alma. Algumas pessoas pensam que não sonham porque não se lembram dos seus sonhos; contudo, os sonhos conservam-se na memória e podem-se usar palavras-chave para recordar os sonhos logo que se acorde. É possível escrever os sonhos para que não se apaguem: "É importante conservá-los, porque os sonhos são mensagens pessoais que nos são dirigidas" (LACHANCE, L. 2003: 9). Nesse sentido, contar ou escrever/anotar os sonhos pode consistir numa troca íntima muito mais importante do que se poderia pensar à partida.

Sublinhe-se que a descoberta do inconsciente, há um século, por Sigmund Freud[153] levou a psicanálise a considerar que possuímos um centro consciente e um centro inconsciente e que este se exprime nos sonhos. Carl Gustav Jung[154] chamou a este centro o Eu universal. Assim, o nosso espírito está dividido em dois: o Eu consciente e o Eu universal que tem como finalidade "contribuir para a evolução do indivíduo que é convidado a realizar todas as suas potencialidades." (LACHANCE, L., 2003: 9).

Segundo Yves Durant (citado por LACHANCHE, L.:13), os sonhos agem como os contos na medida em que constituem *um sistema gerador de ordem.* Estas histórias que são contadas dentro de nós podem ser em parte compreendidas se interpretarmos as imagens e esse universo visual que elas transportam. Os sonhos surgem então como enigmas que contêm mensagens que tentamos decifrar. Essa linguagem de imagens e de histórias traz ao sonhador a nossa vida íntima que com alguma frequência traz pesadelos, o que tem o seu lado positivo, pois permitem que os medos enraizados no inconsciente se exprimam de forma a aliviar a tensão acumulada. Os pesadelos são causados por recalcamentos que surgem quando nos esforçamos por guardar no interior os medos que sentimos, mas que não exprimimos. Outro sentimento que provoca pesadelos é a culpabilidade e, se esse sentimento de mal-estar permanecer em nós, exprime-se em pesadelos, que podem não deixar recordações precisas. Para evitar os pesadelos, devemos exprimir os nossos medos e culpabilidade, ora através do diálogo, da pintura ou da escrita.

[153] Criador da Psicanálise que utilizava a interpretação de sonhos e a livre associação como vias de acesso ao inconsciente.

[154] Psicanalista suíço; um dos maiores estudiosos contemporâneos de análise de sonhos e os seus símbolos.

Como temos vindo a demonstrar, o mundo onírico é um campo aberto a diversas possibilidades. Nesse sentido, muitos sonhos encontraram diversas formas fora do inconsciente e perduram[155] no campo da Literatura, como é o caso de *Anacrusa*, de Ana Hatherly, que iremos abordar de seguida.

Anacrusa, 68 sonhos foi publicada pela primeira vez em agosto de 1983 pela editora &etc, produzida por Publicações Culturais Engrenagem, Lda., em Lisboa, e posteriormente, em 2008, foi integralmente reeditada pelas Edições Cosmorama[156], acrescentando-se um posfácio com o título «O resgate de um projecto» (2008: 117-118) e um sonho inédito e recente, segundo a própria Hatherly:

> Sonhei com Platão. Sonhei que tinha estado em casa dele. Eu andava à procura de casa, uma casa grande com grandes vistas. Visitei algumas mas nenhuma me servia, até que me levaram à casa de Platão. Ele então aparece, com suas grandes barbas brancas. Mas a casa não tinha grandes vistas, tinha só um quintal grande onde, em vez de plantas havia grandes lápides de mármore. Mas não eram lápides funerárias, eram só enormes lascas de pedra, todas rabiscadas. Então eu exclamei: Ah! Que sítio mais desolado![157]
>
> (2008: 117)

Importa referir que, no prefácio intitulado «O sonhador adormecido», Ana Hatherly transcreve um mito dos índios Uitoto, da Colômbia, sobre a criação do mundo, e um excerto de Jung, retirado de «O Homem à Descoberta da sua Alma», com uma definição psicanalítica do sonho. Aliás, já na primeira epígrafe, a palavra surge-nos como o princípio da criação e o sonho como uma substância mágica que dá forma ao mundo e é capaz de criar o universo, estabelecendo a relação entre mito e sonho. Nesta antiga história tradicional dos índios Uitoto, a palavra aparece-nos assim como criação do discurso e da realidade que não se distingue do sonho. Na segunda epígrafe, a Autora reproduz uma passagem de Jung em que o sonho é definido como uma criação psíquica que pode ser analisado racionalmente.

Ana Hatherly afirma que, indiscutivelmente, as informações sobre as teorias de Jung e de Freud e dos discípulos sobre a interpretação do significado dos sonhos, bem

---

[155] Eurico Gonçalves escreveu, por exemplo, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos*, um livro em serigrafia que relata as poéticas experiências do artista, aproximando-o de uma estética surrealista.

[156] Este projeto editorial elaborou três capas para *Anacrusa, 68 sonhos,* (Caixa 40 do Espólio). A Cosmorama Edições publicou 700 exemplares desta obra.

[157] Em 5 de julho de 2008, numa entrevista ao Semanário SOL, Ana Hatherly comentou este sonho inédito que tivera dias antes.

como as práticas surrealistas com elas relacionadas, são do seu conhecimento, contudo, não aplica essas teorias, situando a sua pesquisa fora do âmbito dessas áreas.

Antes de explicitar o seu propósito com *Anacrusa, 68 sonhos*, Hatherly cita ainda uma oração alquímica, afirmando que todos os escritores participam na criação de mitos através da reinvenção da linguagem nomeadamente o da recriação do próprio eu do escritor. Assim, na perspetiva da Escritora, a construção do «eu do escritor» é indubitavelmente enriquecida com o papel desempenhado pelos sonhos se estes forem entendidos como "mais uma forma de conhecimento, mais uma forma de registo de experiência e, portanto, mais um campo de experimentação (2008: 7).

Ainda no prefácio de *Anacrusa, 68 sonhos,* Hatherly informa que anotou durante cerca de vinte anos todos os sonhos que teve e fez a presente seleção seguindo um propósito claro que assenta num desejo de autodescoberta e que obedece a um "plano de observação bi-dimensional: por um lado, concentrando-me no modo (variável) como o sonho era recordado, e, por outro, no modo (o menos variável possível) como o sonho era por fim fixado no texto" (*ibid.*).

Nesse sentido, o mecanismo do registo do sonho no texto produz-se, por exemplo, sem controlo da efabulação e das imagens, ao contrário dos textos de origem não onírica, nomeadamente dos poemas e das narrativas, em que o autor pode e deve corrigir e alterar quando re(inventa) a experiência a fim de servir o objeto artístico que está a produzir. Assim, no relato dos sonhos, a escrita deve espelhar exatamente a experiência recebida que não deve ser alterada, com exceção de alguma correção de comunicação.

Ana Hatherly assume esta posição em relação à sua escrita onírica e pretende, como experiência, averiguar a exequibilidade desse rigor, verificando conjuntamente a consistência dos sonhos, dos seus relatos e das suas próprias reações a eles. Nesse sentido, a Autora afirma: "[…] ao considerar os aspectos de transferência e de metamorfose que apesar de tudo se produziram, a minha experiência assemelhou-se bastante a uma reflexão sobre as bases míticas da escrita criadora e seu processo de manifestação" (*id.:* 7).

Somos ainda alertados pela Escritora para o facto de a obra no seu conjunto possuir múltiplos planos da experiência de escrita que são apreensíveis através da leitura e que "cifrados como são, estes textos propõem algumas reflexões sobre os mecanismos

da captação e comunicação da experiência mítica de que participa a criação do texto" (*id.*: 8).

No posfácio da reedição da obra de 2008 intitulado «O resgate de um projecto», Ana Hatherly explicita-nos que espécie de textos são os seus 68 sonhos:

> […] não são ficção, nem poemas, nem ensaios. São relatos de experiências reais, mas involuntárias, de que, à exacta data do seu acontecimento, foi feito um registo escrito, o que as transformou numa experiência de revelação da passagem do invisível ao visível, que à posteriori as transformou numa espécie de "paisagem mental" criada pela capacidade física da escrita de transformar o irreal em real através da leitura.
>
> (2008: 117)

Dalila Pereira da Costa assinala igualmente esta transitoriedade dos sonhos que, segundo a filósofa, podem "fazer passar do invisível ao visível, por força espiritual, o esotérico da realidade", acentuando ainda que "Nos sonhos, uma casa, uma paisagem, uma cidade, tudo o que nos é conhecido e íntimo nesta vida acordada, tudo pode mostrar-se de repente a nossos olhos, como num instante de transfiguração" (1991: 40). Na mesma linha de pensamento, outra filósofa, María Zambrano, observa que "todo o sonho, por mais agradável e venturoso que seja, aparece como um engano, melhor, como um acaso (…) algo a que chegámos por sorte ou por infelicidade, sem saber, sem fazer caminho" (1994: 94). Iremos constatar que estes aspetos referidos pelas duas filósofas, portuguesa e espanhola, respetivamente, irão também ser objeto de reflexão em *Anacrusa (68 Sonhos)*, de Hatherly. Nesta obra-projeto, destaca-se a importância do «eu» nos sonhos num espaço de silêncio privado do fluir temporal que se tenta conhecer pelo registo da escrita, na passagem do sonho à realidade onírica.

Os textos-em-sonhos de Ana Haherly surgem, como já referimos, como um fundamento exploratório do seu trabalho visando uma inquirição dos vários planos de experiência da escrita criativa. Como refere a Autora "Uma vez o sonho transposto para a área da escrita criativa, tornando-se relato, pensei então, transforma-se em «instrumento crítico», ou «instrumento de crítica»" (2008: 117). Com este projeto em mente, solicita a 18 amigos e colegas das letras e das artes que comentassem os seus sonhos-em-texto, advertindo-os de que não pretendia que fizessem uma interpretação freudiana nem com base em teorias, contudo, os comentários recebidos não corresponderam ao que pretendia, acentuando a diferença «entre aquele que escreve o que sonhou e aquele que comenta o que leu» (2008: 117-118), inclusivamente dela própria. Os coautores desta obra colaboraram com textos analíticos, com textos paralelos e com textos já anteriormente escritos, ainda que inéditos, que associaram a

este projeto.[158] Relembramos que esta experiência com os seus sonhos-em-textos constituem *Anacrusa*, juntamente com os comentários e textos paralelos de amigos e colegas convidados; contudo, Hatherly também refere e incorpora sonhos em várias edições de *Tisanas*, que não constam na edição de *Anacrusa*.[159]

Nesse sentido, Hatherly considera que a reedição da sua obra *Anacrusa, 68 sonhos*, em 2008, é "uma espécie de resgate de um projecto que ficou não propriamente incompleto mas em aberto" (2008: 118), à semelhança da perspetiva da «*obra aberta*» de Eco.

Um aspeto que consideramos muito relevante, à semelhança das *Tisanas* e de outas obras hatherlyanas já referidas, é a origem da palavra[160] que nomeia a obra em estudo: Anacrusa. Ora, este vocábulo remete-nos para a partícula do nome Ana e do verbo cruzar, apesar da «troca» do «z» pelo «s» (crusa).[161] O título parece subentender as várias formas de (auto)conhecimento que este livro de sonhos oferece e as possibilidades de experiências que se cruzam quando o texto escrito permite a passagem do invisível ao visível, logo do irreal ao real. Temos assim, novamente, a presença do seu nome que, como afirma Sena-Lino, é "repetido mais como pergunta minimal obsessiva" (2004: 47). Ora, na sua escrita feita de autoconhecimento e de questionamento da liberdade criativa, encontramos eco na passagem seguinte de Dalila Pereira da Costa:

> Quantos dias, anos, leva um sonho (uma visão, um estado poético, uma iluminação) registado por nós (aproximado, na sua momentânea passagem) a revelar-se (e somente em parte), a conceder-nos um pouco da sua significação? E quantos, entre eles, permanecem para sempre indecifrados a nós próprios? Como para nós, sua decriptagem é limitada! Como tudo se torna estrangeiro e independente, desligado, soberanamente, uma vez passado através de nós, existindo na mais pura liberdade.
>
> (1991: 99)

Efetivamente, os sonhos registados podem ou não revelar-se, o mesmo podendo acontecer com a respetiva decifração; porém, existem em liberdade como "uma viagem mágica na qual o viajante vai ao mesmo tempo preso e errante, cativo; uma viagem em

[158] Como foi o caso de António Ramos Rosa e Agripina Costa Marques, sua mulher.

[159] As seguintes tisanas referem e/ou incluem sonhos: 22, 245, 256, 293, 345, 390, 391, 428, 453.

[160] Anacrusa é uma figura de música que se põe no princípio e que faz um som fora do compasso,

[161] Na capa da Cosmorama Edições o título surge com as duas partículas separada "ana" (na linha de cima) e "crusa" (na linha de baixo) com o "c" de crusa por baixo do segundo "a" de ana (caixa 40 do Espólio).

cativeiro; acorrentado, se for com companhia, pois vai em companhia não procurada" (ZAMBRANO, M., 1994: 98).

3.2. Diário de sonhos – Relatos de experiências reais

Como já referimos anteriormente, Ana Hatherly seleciona 68 sonhos, datados de 1959 a 1977, para a sua obra *Anacrusa*.

Como afirma Rosalind Powell, não podemos começar a entender os nossos sonhos senão quando nos começarmos a lembrar deles; por isso, "uma das formas mais eficazes e interessantes de o conseguir é fazendo um diário de sonhos" (2001: 26). Para concretizar tal projeto, fornece várias diretrizes e sugestões:

> Compre um caderno especialmente para o efeito e tenha-o juntamente com uma caneta, sempre à cabeceira da cama. Assim, se acordar a meio da noite pode registar as suas memórias do seu sonho, ou sonhos, na hora – que é quando é mais provável lembrar-se deles. […] Quando acordar, e antes de começar a escrever, feche os olhos por alguns segundos e tente recordar algumas imagens. Muitos sonhos são uma série de cenas e lembrar-se de uma pode precipitar uma sequência. Se não conseguir evocar nenhuma, tente recordar como se sentia, pois também isto pode desencadear fragmentos do sonho. […] Pode usar a página da esquerda para registar o sonho e a da direita para anotações e comentários. É essencial que preencha o seu diário de sonhos antes de fazer qualquer outra coisa, portanto tente fazer disso um hábito. Quanto mais conscientes estivermos para a vida diária, menos consciência temos do nosso mundo onírico; qualquer actividade […] interromperá essa consciência, dissipando o sonho. Tente incluir o máximo de pormenores, mesmo as partes que lhe possam parecer pouco relevantes ou sem sentido. Escrever no presente do indicativo fará o sonho parecer mais próximo.
>
> (2001: 26)

Vejamos de seguida, resumidamente, os temas/assuntos abordados, tão díspares, e as datas correspondentes dos sonhos registados assim como os textos paralelos e comentários que vieram enriquecer os textos originais hatherlyanos:

- Em 5/3/59, o sonho reporta-se a uma aparição da cabeça de uma estranha criatura, uma espécie de Adamastor (1983: 11);
- A aparição de Três luzeiros (São Tomás de Aquino, Santo António e outro santo não especificado) é descrita num mapa de relevo, no sonho de 21/5/50 (1983:11-12);
- O sonho de 12/10/59 é a procura e morte de um mago que tem o poder de ensinar levitação (1983: 12);
- Em fevereiro de 1960, o «eu» resolve pescar (1983: 12);
- Em julho de 1960, o «eu» sonha que perde uma medalha persa e se transforma num dragão-esfinge e seduz uma linda mulher (1983: 13);

- O «eu» maravilhada contempla um espetáculo pensando em Chagal, na alquimia e na China, para depois dançar um bailado clássico eroticamente, em 24/7/60, (1983: 13);
- Em 25/8/60, o «eu» mostra o seu futuro quarto com um teto de água (1983: 14);
- Este sonho passa-se à janela de um alto edifício, aparecendo depois um gigante vestido de negro que sugere ser o noivo do «eu» e que a apresenta à multidão e aos repórteres, em setembro de 1960 (1983: 14);
- Em 26/11/60, surge uma pequena e estranha ave violeta e azul marinho que queima a perna do «eu» e a faz sofrer (1983: 14-15);
- Em 15/3/61, o «eu» estava só, mas ao longe distingue muitas pessoas em grupos e aparecem estranhos engenhos com luzes no deserto, no mar, numa embarcação que tem um enorme crocodilo (1983: 15);
- No dia 15/5/ 61, o «eu» sonha que está numa praia onde há muita gente e um cão preto enorme agarra o seu braço esquerdo apaixonadamente (1983: 15);
- Este sonho de 19/6/61 é sobre automóveis: vai dentro de um com alguém a seu lado, quando surgem mais dois estranhíssimos veículos (1983: 16);
- Em 22/6/61, o «eu» toma um avião e parte em viagem para uma grande casa onde tinha havido uma passagem de modelos com manequins espantosos e difíceis de descrever (1983: 16-17);
- Em julho de 1961, o sonho reporta-se a um grupo de negros, numa cidade, num porto de mar (1983: 17);
- Em 10/8/61, o «eu» vê várias folhas brancas de papel que representam as várias etapas da sua vida (1983: 17);
- Um sonho sobre a sensação da suprema felicidade está datado de 18/8/61 (1983: 18);
- Em 12/11/61, o «eu» vai num cortejo fúnebre e da urna saem dezenas e dezenas de pessoas que se colocam em fila para serem atendidas (1983: 18);

- Em 22/7/62, o «eu» recebe de presente uma espécie de planta que depois se transforma numa espécie de imagem de santa, mas acaba por morrer nos seus braços (1983: 18-19);
- O sonho de 20/10/62 passa-se no campo com alguns pássaros que anunciam o frio ou o inverno quando surge uma mulher toda ela de cinzento claro que se trata de uma bem-aventurada que vivia na terra, mas de vez em quando subia ao céu para falar com os anjos (1983: 19);
- Em 27/10/62, o «eu» avista ao longe uma densa floresta onde várias espécies se banham e brincam num lago de leite que provém de uma fonte inexaurível (1983: 19);
- No dia 28/10/62, numa loja de antiguidades, o «eu» senta-se junto de uma estátua ou lápide funerária que representa uma mulher, mexendo-lhe e apercebendo-se no final de que ela está numa prisão (1983: 20);
- Datado de janeiro de 1963, este sonho situa-se na rua onde o «eu» surge ao lado do seu irmão Vassily e das suas três irmãs que se desdobram e que constituem uma numerosa família (1983: 20);
- Também de janeiro de 1963, este sonho descreve um número incontável de mulheres em fila indiana, prisioneiras e conduzidas através de corredores, em que o «eu» também se encontra, procurando trazer a sua filha para junto de si e acelerar a sua libertação (1983: 20-21);
- O sonho do dia 13/2/63 apresenta um enorme espadarte, admirado por todos, incluindo o «eu», que voa por cima das cabeças das pessoas, ataca e destrói e que se transforma num pombo, mas que não consegue ser dominado (1983: 21);
- O sonho de março de 1964 situa-se num museu de arte antiga, na secção de restauro, com vista para uma praia, numa noite cerrada, onde aportam algas e moluscos que crescem e se antropomorfizam (1983: 21-22);
- Em 28/5/65, o «eu» está sentada numa mesa e vê-se perante uma grande variedade de pessoas e animais: turistas vestidos com camisas da Nazaré, uma família inglesa vestida com fatos de *tweed*, um falcão que afinal era um faisão, um gato preto, uma senhora turista que solicita espaço para o silêncio (1983: 22);

- No dia 24 ou 25 de um determinado mês de 1969, dá-se um terramoto espantoso que parece uma espécie de juízo final (1983: 22-23);
- O sonho do dia 23/8/69 apresenta uma cidade inteiramente renovada, mas onde o «eu» reconhece as ruas da sua infância (1983: 23);
- Em 6/11/69, o «eu» encontra-se numa cidade desconhecida onde o ar é tão espesso que não se vê a paisagem e quase não se pode respirar, apercebendo-se de que se trata de um enorme cemitério (1983: 23);
- No dia 10/11/69, o «eu» viaja debaixo de água, nadando com falta de ar, acompanhado por uma mulher, observa atributos sexuais de uma espécie de moluscos e de patos, e vai parar a um consultório médico onde fica admirada com a designação que está na tabuleta de metal da porta (1983: 24);
- Em 18/11/69, o sonho diz respeito a reenterrar um morto, talvez a avó materna, tratando-se de uma operação clandestina, contudo, dentro do caixão está uma galinha viva, embrulhada em papel de jornal (1983: 24);
- No sonho de 24/12/69, algumas crianças estão encantadas com as *Tisanas* do «Eu» e por isso oferecem-lhe doces (1983: 24-25);
- Em 25/11/69, o «eu» é convidada da imprensa, que vai editar uma espécie de álbum em homenagem a quatro conhecidas escritoras portuguesas, observando tudo como se passasse num palco (1983: 25);
- O sonho de 25/11/69 prepara o funeral do «eu» que já tem o caixão aberto, mas se recusa suicidar (1983: 25);
- Em 29/12/69, o sonho apresenta um rato esquisito que estava em casa do Mestre do «eu» ─ onde havia toda a espécie de bichos ─ dentro de um aquário, mas que consegue fugir e adquirir uma forma humana que permite segui-los e observá-los (1983: 25-26);
- Em 1970, é redigido um sonho que se passa numa montanha, durante o inverno com neve, em que o «eu» inicia uma escalada, encontra duas crianças e resolve salvá-las, mas elas acabam por se transformar em duas figuras de papel e depois em pó (1983; 26);
- No sonho de 2/1/70, o «eu» está numa sala cheia de gente, que deve ser um cinema, onde uma mulher demonstra com um espelho retangular que

consegue comunicar com os astros através de uma nova linguagem (1983: 26-27);

- O sonho de 21/4/71 trata da construção duma pirâmide no Egipto e de um menino que funciona como intermediário entre os construtores e o resto da população observado pelo «eu» que testemunha o suborno dessa criança por parte de um rei inimigo do faraó (1983: 27);
- Este sonho de 2/8/70 apresenta a subida do «eu» a um andar alto, acompanhado de alguém, abrindo-se uma porta e surgindo criaturas que encarnam o cúmulo da perversidade e que a tentam aliciar enquanto caminha numa espécie de largo corredor exterior que dá para o mar (1983: 27);
- O sonho de 3/8/70 coloca o «eu» do alto a assistir a uma pescaria milagrosa (1983: 28);
- Em 12/9/70, o «eu» está na casa de Fernando Pessoa e enceta um diálogo com ele, acabando por se ajoelhar junto dele e beijar-lhe as mãos (1983: 28);
- Este sonho, datado de 4/1/71, narra que o «eu» fazia amor com um automóvel branco, sentindo a mais exaltante sensação de liberdade, de elegância, de destreza e êxtase (1983: 28-29);
- Em 14/6/71, é exposta numa grande parede, a história da família do «eu» em quadros, descobrindo as suas origens (1983: 29);
- No dia 20/08/71, o «eu» está a voar vendo a terra do outro lado da realidade e quando acorda está junto de uma figueira com enormes figos pretos (1983: 30);
- Em abril de 1972, o sonho narra a descoberta de uma matéria esquisita de origem marinha e de três gigantescos pássaros dentro de um pacote/embrulho (1083: 30);
- Em 1972, no verão, o «eu» sonhou que lhe tinha sido atribuído o Prémio Nobel da Paz por ter inventado um aspirador que não fazia barulho nenhum e tocava uma música lindíssima quando estava a trabalhar (1983: 30);

- Em agosto de 1972, o «eu» visita uma casa italiana do Renascimento toda em mármores com um cavaleiro e o seu cavalo ambos vivos (1983: 31);
- No dia 2/10/72, o «eu» vê Gertrude Stein, encetando um diálogo com ela e sendo convidada para sua casa, que era um cemitério, onde ela lhe diz que o que tinha a dizer está nos meus livros (1983: 31);
- Acompanhada de alguém que não identifica, no sonho de 5/10/72, o «eu» sai de um sítio horrível até encontrar a rua, recordando-se que está com um vestido estranho e que não o consegue tirar quando começa a chover, abrigando-se numa casa senhorial que parece um hotel e onde começa uma perseguição em automóveis antigos (1983: 32);
- No sonho de 5/10/72, conhecemos a relação de uma certa cumplicidade entre o «eu» e T.S. Eliot (1983: 32);
- Em 20/10/72, o «eu» tem conhecimento da existência duma organização poderosa, uma espécie de mafia, que se ocupa dos crimes mais raros e que já tem preparada a câmara-forno para si (1983: 32-33);
- O sonho de 14/2/73[162] passa-se numa visita com amigos a castelo que agora é um museu e que possui uma arquitetura e histórias singulares (1983: 33-34);
- No dia 22/2/73, o «eu» está em casa e fala com um estranho bicho cuja cabeça é anormal (1983: 34);
- No primeiro sonho de 14/3/73, o «eu» relata a viagem sideral a zonas extraordinárias que vai realizar com poucas pessoas, especialmente escolhidas (1983: 34-35);
- No segundo sonho de 14/3/73, o «eu» está no campo onde lhe aparece uma camponesa com dois animais, talvez um burro e uma espécie de fera — tigre/gato bravo — que tem uma enorme ferida, mas, em vez de lhe ser prestado socorro, será entrevistado (1983; 35);
- No dia 20/7/73, o «eu» sonha que o seu pai foi secretamente um autor de peças radiofónicas, que era um grande segredo, que só agora ela

[162] Este sonho surge na caixa 12 do Espólio com a data de 15 de fevereiro e acompanhado por um desenho.

descobrira, e que ele lhe destinara uma percentagem dos lucros dessas peças, mas ela não sabia como o obter, entretanto, numa mudança brusca surgem bois/cães numa grande correria (1983: 35-36);

- No dia 23/8/73, durante uma reunião mundana e socialmente importante, X. apresenta-a a uma senhora aparentemente modesta, mas que parecia ser uma personalidade de destaque que ia para Buckingham Palace, não dando importância a esse facto (1983: 36);
- O sonho de 30/8/73 trata de um desenho que o «eu» concebe mentalmente, mas que logo vê realizado com figuras verdadeiras (1983: 36);
- Em setembro de 1973, o «eu» chama Dona Ivone e começa a ditar-lhe um ensaio sobre Romantismo, depois da leitura deliciada das Odes de Keats (1983: 37);
- No dia 25/9/73, o «eu» e Andy são convidados para almoçar com a Rainha Isabel e a Princesa Ana e surgem muitos gatos, nomeadamente o gato Leonardo do «eu», que estava desaparecido, pelo que aparecem criados-polícias do palácio, contudo, a principal questão era: quando é que levam a Princesa Ana ao Cinema? (1983: 37);
- O sonho de 30/9/73 assinala o estado de semi-vigília em que o «eu» vê que os mortos são velhos pescadores (1883; 38);
- Em 10/11/73, o «eu» está numa igreja muito sombria e cheia de gente vestida de preto onde se vai confirmar o seu casamento com um morto (1983: 38);
- No sonho de 23/11/73, o «eu» segue numa enorme fileira de pessoas sendo o propósito visitar uma mina de diamantes numa caminhada cada vez com menos gente e mais perigosa, mas de repente fica livre (1983: 39);
- No dia 2/12/73, o «eu» crê estar numas termas de um hotel com muita gente e um animal selvagem e absurdo por quem sente uma ternura especial, levando-o num passeio pelo bosque, contudo, o sonho termina numa estação de caminho-de-ferro, faltando meio minuto para o comboio partir (1083: 39);

- No dia 12/5/76, o «eu» está em casa, surgindo, duma porta que desconhecia, um pequeno gato branco que começa a falar e que lhe vem dar razão (1983: 40);
- Em 11/12/76, o «eu» acorda dentro do sonho e vê a seu lado um ser desconhecido com quem dialoga num vasto palácio onde surge uma pintura que representa uma paisagem campestre que se vai modificando com a luz ao longo do dia» (1983: 40);
- Em agosto de 1977, F. acorda o «eu» que lhe diz que estava numa reunião de naturalistas em que toda a gente dava a opinião, incluindo as gaivotas (1983: 40);
- No sonho de 10/12/77, o «eu» relata a sua saída de casa ao impressionar-se com estranhas formas alinhadas como flores numa jarra que deixam cair uma lágrima de tristeza.

Como podemos atestar, estes relatos oníricos têm temas ou abordam assuntos tão díspares, como a morte (cemitérios, caixões, velórios, enterros, cadáveres); as viagens; o erótico-onírico (máquinas, seres inanimados, animais, as invenções (aspirador, automóveis); os encontros (com escritores, figuras destacadas); as transformações antropomórficas de seres inanimados ou animais; a metamorfose da natureza; os automóveis; e evidenciam "vários elementos típicos da gramática dos sonhos, como a aglutinação híbrida de símbolos, conceitos e imagens de diferentes culturas" (TEIXEIRA, C., 2010: 93).

Destacamos ainda a citação de escritores e pintores famosos, como Fernando Pessoa, Gertrude Stein, T.S. Eliot, Keats, Chagal, Picasso; países como a Pérsia, a China, Marrocos, Egipto, ou ainda referências literárias da Autora ou figuras culturais admiradas, que reiteram um panorama cultural conhecido.

Vejamos alguns exemplos:

> Sonhei que tinha perdido uma medalha persa que me tinham dado de presente, e esse facto era para mim uma tristeza tão grande que fui até à própria Persa à sua procura.
>
> (julho de 1960)

> Contemplava esse espectáculo maravilhada, ao mesmo tempo pensando em Chagal, na alquimia e na China.
>
> (24/7/60)

Numa grande casa e do alto duma escadaria censuravam-me amigavelmente por não ter ainda mandado um poema ao Ministro de Marrocos.

(22/6/61)

No entanto parecia-me mais com uma banhista de Picasso.

(julho de 1961)

Vão-me mostrando várias folhas brancas de papel que representam as várias etapas da minha vida. Parecem perfeitamente brancas mas cada uma tem alguns pontinhos negros, quase imperceptíveis. […]

(10/8/61)

Algumas crianças encantadas com as minhas TISANAS oferecem-me presentes.

(24/12/69)

"Sou convidada da imprensa que, resolvendo homenagear quatro conhecidas escritoras portuguesas, vai editar uma espécie de álbum. […] não conseguiram definir-me. Folheio o álbum comemorativo […] A página que me diz respeito, dizem-me, representa um campo em flor.

(25/12/69)

Trata-se da construção duma pirâmide no Egipto.

(21/4/70)

Estou em casa de Fernando Pessoa com A. […] 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. […] 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 […]

(12/9/70)

"[…] vejo Gertrude Stein. Digo para mim: reconheço-a graças ao retrato de Picasso. […] Em casa de Gertrude Stein, ela diz-me: tudo o que tinha a dizer está nos meus livros! Está nos meus livros!

(2/7/72)

No sonho, T.S. Eliot estava já velho e doente e entre nós dois havia uma relação de certa cumplicidade.

(5/10/72)

No sonho chamo Dona Ivone e começo a ditar-lhe um ensaio sobre o Romantismo, depois duma leitura maravilhada das Odes de Keats.

(setembro de 1973)

Verificamos que estes sonhos estão todos escritos na primeira pessoa do singular sendo a narradora-sonhadora a protagonista e "*sujeito do conhecimento*" (ZAMBRANO, M., 1994: 101) destes pequenos relatos oníricos identificados, com raras exceções, com o dia/mês/ano ou mês/ano[163], muitas vezes num tom humorístico e/ou irónico: "depois de morrer está-se cada vez melhor!" (18/8/61), "A.: mas tu prometeste que te suicidavas! Eu: mas falto à promessa!" (25/12/69), "Vejo então que alguém se aproxima do gato, talvez por indicação minha, para lhe prestar socorro, mas afinal […] vem com um microfone na mão para o entrevistar." (14/3/73 – II), "Abro o caixão: dentro está uma galinha viva, embrulhada em papel de jornal. Tiro a galinha para fora e comento: podemos sempre dizer que se tratava de uma oferenda ao defundo" (18/11/69).

Notamos também a presença de várias considerações pessoais, como "O sonho é confuso." (15/5/61), "Um sonho como nunca tive" (18/8/61), "É lindíssima." (22/7/62), "Exclamo: eis a joia aromática! […] finalmente interrogo-me: para que eu quero eu isto? E respondo: para oferecer a alguém." (24 ou 25/(?)/69), "Penso na minha decisão, até que por fim compreendo que essas crianças são simbólicas […] Este sonho preocupou-me extraordinariamente durante muito tempo." (1970), "comento no próprio sonho" (20/8/71), "O sonho termina confuso." (3/10/72), "No sonho, essa atitude é interpretada como uma «exibição de modéstia» (23/8/73), "[…] todo o sonho é em inglês". (25/9/73), "Acordo dentro do sonho e vejo a meu lado, um ser desconhecido.", "Acordo no meio da noite impressionada com este sonho." (10/12/77). As incertezas/imprecisões estão também presentes: "[…] talvez a minha avó materna" (18/11/69), "Estou numa sala cheia de gente, deve ser um cinema." (2/1/70), "Estou em casa, talvez" (abril de 1972), "Havia mais episódios mas só recordo que num deles eu envergava um vestido […] Aí vejo que alguém efectua uma perseguição (talvez não a mim) […]" (3/10/72), "[…] mais outra pessoa que não identifico […]" (20/10/72); "Acho que o levo pela rédea" (22/2/73); "[…] aparece uma camponesa com o eu julgo ser um burro." (14/3/73- II); "Esqueci o que era o resto." (setembro de 1973), "Creio que o propósito é ir visitar uma mina de diamantes" (23/11/73), "Creio que estou numas

[163] Há um sonho em que não se precisa o dia e se questiona sobre o mês - 24 ou 25/?/69 – (HATHERLY, A., 1983: 22) e há também só a referência ao ano, por exemplo 1970 (*id.*: 22).

termas […] Há também um animal selvagem e algo absurdo, misto de foca, castor e talvez javali." (2/12/73), "Estou a dormir e F. acorda-me." (Agosto de 1977).

Destacamos igualmente as notas da Autora: "Nota: quanto às rodas, ele deslocava-se acima do chão sobre almofada de ar […]" (19/6/61); "Nota: para não me esquecer, ao acordar, realizei um desenho esquemático deste projecto" (30/8/73). E ainda ressalvamos o caráter fragmentário dos textos-em-sonho, lembrando o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares sobre o seu estado de alma e a presença dos sonhos:

> Há várias maneiras de sonhar. Uma é abandonar-se aos sonhos, sem procurar torná-los nítidos, deixar-se ir no crepúsculo das suas sensações. É interior e cansa, porque esse modo de sonhar é monótono, sempre o mesmo. Há o sonho nítido e *dirigido* […] Deslumbra-me o excesso de imaginação que desconhecia em mim e vou vendo. […] A melhor maneira de começar a sonhar é mediante livros […] Porque eu não só sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente. O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior […] Afirmo que as minhas próprias ideias abstratas, eu as *vejo* em mim, eu com uma interior visão real as vejo num espaço interno […]
>
> (2015: 138, 139, 143)

Todos estes aspetos norteiam uma escrita repleta de paisagens mentais enquanto modos de pensar, sentir e agir. Recorremos à designação usada por Claudio Teixeira, que apelidou *Anacrusa* como um "diário de sonhos" (s/d.: 393), considerando que estes relatos oníricos de Ana Hatherly têm aspetos comuns com a literatura autobiográfica na perspetiva em que assume "a escrita de um sujeito sobre si mesmo" (ROCHA, C., 1992: 5). No entanto, consideramos que não cabe aqui assumir/estudar estes textos como (sub)género integrante da literatura autobiográfica, independentemente de alguns elementos de caráter autobiográfico do registo dos sonhos.

Esta modalidade da literatura do «eu» dá-nos a vivência da intimidade que pode ser garantia de autenticidade quando aliada a uma pretensão de ser o mais verdadeiro possível e verter para a escrita os sentimentos e recordações ainda que vividas no subconsciente. Entendemos assim que ler estes textos-em-sonho também é "experimentar uma dupla atração, pelo enigma da vida e pelo da escrita" (*id*.: 23). Apesar de *Anacrusa* não ter o estatuto de confidência, há um diálogo, ainda que indireto, com os textos publicados paralelamente com os convidados e com o leitor que tem à sua disposição um projeto em aberto. Há, portanto, a necessidade de comunicação do «eu» consigo mesmo e com os outros, assumindo-se esses registos como exercícios de experimentação que resultam numa prática que é o lugar da escrita enquanto espaço

de "duplo movimento, de interiorização e de exteriorização" (*id*.: 29) que obedece ao plano de observação bidimensional traçado por Ana Hatherly.

Ao desejo de autoconhecimento acresce o caráter fragmentário, reforçado pela datação que evidencia essa construção fragmentada e que pode ser recomeçada ou retomada, não prejudicando o entendimento do texto.

Consideramos que os leitores destes textos se sentem mais próximos da Autora e que esta comunhão se deve sobretudo ao facto de haver uma identificação com os temas, situações e anseios que são comuns aos sonhos de todos. Há, pois, experiências de escrita que encontram leitores interessados e, como escreve Clara Rocha, "trata-se sempre de procurar o lugar do *eu* no mundo, de sondar os mistérios do destino e de conhecer melhor a natureza humana" (*id*.: 44).

Nesta escrita feita experiência, encontramos igualmente um percurso de labirinto, na medida em que o «eu» se move pelos espaços da intimidade, da sua vida e de procura na escrita do fio do novelo de Ariadne. Assim, ao escrever sobre si, procura encontrar-se dentro do seu próprio labirinto ou até no labirinto do mundo. A escrita da narradora-sonhadora é uma escrita do «eu» e de autoconhecimento que nos pode desvendar os meandros do labirinto das palavras através do fio da escrita.

Como acabamos de atestar, estes relatos de experiências reais involuntárias (sonhos) fixados na escrita (sonhos-em-texto) são registos sempre na primeira pessoa e sempre com o «eu» feminino como protagonista, tendo como pano de fundo múltiplas paisagens mentais que se tornam visíveis e reais através da leitura.

Estes sonhos que se tornam relatos desempenham um papel importante na construção do «eu» do escritor, pois são uma forma de conhecimento, aquilo a que Dalila Pereira da Costa apelidou da «porta de conhecimento» (1991). Tal como escreve a mesma estudiosa:

> Os sonhos surgem nesta vida como a maneira mais profunda de conhecer o passado. Neles, tais novos Argos, nós penetramos e ultrapassamos camadas e camadas duma outra água, inominável. Neles, unicamente podemos ver e captar os tesouros escondidos no fundo, como no fundo de um abismo, intangíveis, invioláveis. Recuperáveis somente nestes momentos de sono. Aí, unicamente temos uma outra força de visão, um outro poder, que é ignorado, recusado na vida acordada e quotidiana.
>
> (1991: 7)

Assim, através dos sonhos conhecemos esses «tesouros escondidos no fundo» que, quando registados pela escrita, são igualmente um campo de experimentação e de autodescoberta do «eu» assente num projeto com dois planos distintos: o modo

(variável) como o sonho é recordado e o modo como o sonho é fixado no texto (o menos variável).

Para Ana Hatherly, a escrita dos seus sonhos, enquanto experiência, deve ser o mais fiel, completo e sem transformações a fim de verificar o cumprimento e exequibilidade do rigor pretendido, segundo os seus pressupostos. Assim, é também importante verificarmos até que ponto a consistência dos sonhos, os relatos oníricos, e as reações da própria sonhadora comprometem ou não a averiguação pretendida. É por isso que Hatherly afirma: "Ao considerar os aspectos de transferência e de metamorfose que apesar de tudo se produziram, a minha experiência assemelhou-se bastante a uma reflexão sobre as bases míticas da escrita criadora e seu processo de manifestação" (2008: 7), indo estas palavras ao encontro da ideia, defendida por si, de que todo o escritor colabora na recriação e reinvenção de mitos através da sua linguagem.

3.3. Instrumentos Críticos ou de Crítica

Os sonhos são criados a partir das nossas experiências e dos nossos pensamentos, portanto a nossa interpretação só pode ser subjetiva e pessoal, contudo, os outros podem guiar-nos através deles ou dar-nos sugestões. De qualquer maneira, só nós temos o conhecimento necessário da nossa vida, experiências e emoções e, nesse sentido, os sonhos podem dar um contributo essencial para o nosso desenvolvimento pessoal. Apesar do conteúdo dos nossos sonhos ser familiar, em vários aspetos, o contexto pode ser assaz estranho com muitas séries de circunstâncias surrealistas.

Convém relembrar que a maioria dos sonhos existe em dois níveis (POWELL, R., 2001: 28). O nível superficial reporta-se aos acontecimentos, pessoas, visões e, em princípio, fragmentos do dia. O nível mais profundo detém o significado do sonho e aquilo que tenta transmitir, porém, nem todos os sonhos possuem um significado. De qualquer maneira, o aspeto mais fascinante dos sonhos é a sua linguagem frequentemente simbólica ou metafórica que pode ou deve ser «traduzida», caso o sonho não seja só um acontecimento do dia, mas um enigma que sente necessidade de decifrar ou descodificar.

Paralelamente a estes sonhos-em-texto de Ana Hatherly, o volume com os *68 sonhos*, inclui os comentários e textos paralelos 18 amigos e colegas, além de dois comentários da própria autora.[164]

Como já sublinhamos anteriormente, esta solicitação da Autora não obteve o resultado pretendido porque se acentuaram as diferenças entre a «sonhadora», com as suas «paisagens mentais»[165] que escreve o que sonhou, e aquele(s) que comentam o que leram, inclusive a Autora-Sonhadora, porém, revelou-se um contributo essencial para este projeto que Hatherly considera "em aberto" (2008: 118), como vimos anteriormente, na medida em que esta pesquisa experimental consegue incorporar sempre novas experiências e receber os contributos de novos leitores e possíveis/desejáveis coautores de diversas áreas enriquecendo os diferentes planos da escrita dos textos que compõem *Anacrusa*.

Vejamos, então, como os relatos de sonhos de Ana Hatherly se tornaram *instrumentos críticos* ou *instrumentos de crítica* (*id*.: 117), segundo designação utilizada por Ana Hatherly e que comentários e/ou textos paralelos os coautores produziram ou que relatos de sonhos selecionaram.

Frei Adelino Pereira, com base em três relatos de sonhos de 21/5/59, 22/7/62 e 27/10/62, todos de caráter religioso, escreve três opiniões explicativas com construção narrativa, incorporando figuras, motivos, situações e referências oníricas com elementos do seu conhecimento devoto e preferências pessoais quotidianas:

> 21/5/59
>
> Eu penso em todos os montes e em todas as caminhadas individuais e colectivas, empreendidas pelos homens, em busca duma terra de promissão, isto é, de uma vida e de uma terra de mais felicidade, de mais justiça, de mais paz e mais amor, mais fraternidade […] E foi assim que oniricamente cintilaram três luzeiros. A luz é símbolo de Deus. Deus significa, etimologicamente, o luminoso. Os luzeiros são reflexos de Deus, são por isso mesmo santos. Um deles é S. Tomás […] Mas logo ao lado está Santo António […] *efectivamente estes luzeiros irradiam muito lume!*
>
> Leiria, 13-4-1982

[164] Frei Adelino Pereira, Agripina Costa Marques, Alberto Pimenta, Almeida Faria, Ana Hatherly, António Ramos Rosa, Carl- Erik af Geijerstam, Carlos Baptista da Silva, Emília Nadal, E.M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Eugénio Lisboa, Jonathan Griffin, José-Augusto França, José Blanc de Portugal, Maria Aparecida Ribeiro, Marianne Sandels, Mécia de Sena e Pedro Tamen.

[165] Termo (juntamente com «constantes de sonhos») que Ana Hatherly atribui aos seus registos de sonhos (Caixa 51 do Espólio) numa carta de Elfriede Engelmayer (Coimbra, 6.4.2009).

(1983: 45-46)

22/7/62

Tendo sido criado tudo quanto existe, tendo, pois, sido tudo dado, não é de espantar que o presente onírico tivesse sido «uma espécie de planta que era ao mesmo tempo uma espécie de floresta em miniatura» Esta planta pode muito bem ser ou simbolizar «a árvore da ciência do bem e do mal […] a narradora sente que ela morre nos seus braços porque assim exprime a suprema união do humano com o divino […] a sonhadora espanta-se: é o que biblicamente acontece a todos os espectadores de teofanias […]

Leiria, 13-4-1982

(1983: 46-47)

27/10/62

Uma cintilação onírica do paraíso terreal antes da queda, diríamos. Uma espécie de retorno à idade do ouro […] Vem-me à memória o portentoso filme «A Fonte da Virgem» de Ingmar Bergman …Para além da floresta, há uma clareira, um tempo e um espaço de inocência, de vida espontânea, simples, recta, justa, simbolizada no lago de leite […] Associo também este sonho à «Demanda do Santo Graal» com suas florestas cheias de perigos, tentações, medos e mistérios […]

Leiria, 13-4-1982

(1983: 47)

Agripina Costa Marques faz um relato de um sonho seu em 1959 intitulado «Sonho da comentadora em 1959» que, de seguida, transcrevemos um excerto:

Procurava um lugar inacessível, secreto.

Uma abertura insuspeita num muro vulgar conduziu-me a uma caverna onde se ocultavam antiguidades egípcias, entre as quais um sarcófago que profanei.

Senti imediatamente que desencadeara algo de terrível.

Fugi apavorada.

[…]

Fugia ainda por dentro de um edifício enorme, completamente construído em vidro, quando me apercebi, num extremo pavor, da inutilidade de continuar fugindo

- estava completamente só.

(1983: 47)

Alberto Pimenta realiza interpretações dos oito primeiros sonhos de Ana Hatherly com um tom mais intimista e até em tom humorístico, como se pode comprovar em referências diretas ao primeiro nome da autora e, até, ao porco Rosalina das *Tisanas*:

> 21/5/59
>
> Os três luzeiros dos quais só um se revela simbolizam o mistério da trindade. E Santo António, claro, é o maior. […] são muitos os sonhos que vão revelar uma grande e mística relação com Santo António, de quem o mesmo Padre António Vieira disse ainda «Ouvi um grande milagre de Santo António; e muito maior sendo português. Os Portugueses enlodam sem lodo; Santo António, sendo Português, fez que o lodo não enlodasse […]. Este lodo que não enloda também vai aparecer em quase todos os sonhos: a graça de deus usa caminhos ínvios.
>
> (1983: 49)
>
> 12/10/59
>
> Repare-se que este sonho é sonhado no mesmo ano do anterior, porém no dia inverso (21/12) do mês a dobrar (5/10); o que significa que procura Santo António e vai encontrar S. Tomás.
>
> (1983: 49)
>
> Fevereiro de 1960
>
> De novo a influência de Santo António e da sua relação especial com os peixes. Mas Ana excedeu aqui o prodígio narrado por Vieira no *Sermão de Santo António* (aos peixes) […] Enfim, tal como Santo António, também Ana gosta de falar aos peixes. Até em sonhos, e até sem abrir a boca."
>
> (1983: 50)
>
> Julho de 1960
>
> Ainda e sempre Santo António […] Mas a confusão, ou interferência, pelo menos nos sonhos de Ana é (como se vê) interessantíssima.
>
> (1983: 50)
>
> 24/7/60
>
> Outra vez o peixe, aqui porém inacessível e posto no céu em vez de no fundo das águas. […] Repare-se que é um sonho de Verão (*midsummer-dream*) e que os dias comemorativos de Santo António e de S. João tinham passado há pouco: Ana trazia-os ainda na cabeça."
>
> (1983: 50)
>
> 25/8/60

> É espantoso. Mais uma vez Santo António e desta vez sem a menor dúvida. […] Quer dizer, António voa para baixo, Ana mergulha para cima, os dois são como os pratos duma balança, os alcatruzes duma nora, etc., etc, Ana e António, António e Ana.
>
> (1983: 50-51)

> Setembro de 1960
>
> Outra vez o gigante do Egipto, por antonomásia Santo António Magno, o das tentações carnais. A indecisão de Ana entre os dois Antónios, a sua volubilidade que a arrasta por vezes até outros santos, eis a nota dominante. O sonho de Ana é satisfazer os terríveis sonhos de António do Egipto (o gigante egípcio) sem cair em desgraça perante o António de Portugal. […]
>
> (1983: 51)

> 26/11/60
>
> […] arrancou a perna ao porquinho vivo e o deixou a sangrar (ai Rosalina, Rosalina!). Fico por aqui, senão tinha de percorrer o hagiológio inteiro e revelar segredos sagrados.
>
> (1983: 51)

Almeida Faria seleciona o sonho de 21/5/59 para realizar uma reflexão sobre o relato desse texto onírico, advertindo logo que não vai psicanalisar, apenas notar alguns aspetos sobre os dois luzeiros (Santo António e São Tomás), questionando o que foi feito ao terceiro luzeiro. À semelhança do projeto de Hatherly, refere que "A sonhante escritora deixou o sonho em aberto: ou porque gosta do eterno combate entre os opostos, ou porque não há terceiro nome, ou porque despertou antes de tempo. Maio de 1982" (HATHERLY, A., 1983: 52).

A própria Ana Hatherly integra a lista de textos paralelos de *Anacrusa, 68 sonhos,* explicando o conteúdo dos sonhos de 19/6/61 e 4/1/71 relativos a automóveis: "Especialmente durante o período de fins de 1959 a 61, não sei por que razão, tive por diversas vezes intuições várias e sonhos acerca de inovações a fazer na carrosserie de automóveis." (1983: 53). Em relação ao sonho de 2/10/72, a Autora refere o seguinte: "O texto deste sonho foi incluído num artigo publicado pela primeira vez, nesse ano, no jornal A CAPITAL e depois no meu volume intitulado *Crónicas, Anacrónicas, Quase Tisanas e outras Neo-Prosas,* editado por Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1977." (1983: 53).

António Ramos Rosa escreve o texto poético (em prosa) intitulado «A esperança do livro», tendo Hatherly, em nota final do texto, explicitando o seguinte: "Numa carta

à Autora, que acompanhava este texto, António Ramos Rosa fez questão de acentuar que este poema não fora extraído de um sonho, apesar de ter «um certo carácter onírico».” (1983: 55). De seguida transcrevemos um excerto do texto:

> Como um painel, soerguendo-se da névoa marinha, um busto vermelho, carcomido, a boca hiante, de um mistério vazio. A meus pés, um exército de formigas negras procura, num árido frenesim, o caminho para a pedra. A orla branca de espuma, as vagas que rolam violentas, impedem o acesso do negro exército de insectos.
>
> (1983: 54)

Carl-Erik af Geijerstam faz a interpretação de três sonhos e, em nota introdutória, afirma que o que escreveu não é o fruto de longo meditar, mas o que lhe veio imediatamente à mente aquando da primeira leitura dos sonhos. Vejamos três exemplos:

> 24/7/1960
>
> É um sonho voluptuoso de movimento, um movimento indeciso e sem alvo como o do peixe com imensos espaços. […] As possibilidades parecem ilimitadas, quando o sonho passa para a dança da própria sonhadora. *E* no entanto a dança continua. Um traço profundamente pessoal.
>
> (1983: 56)
>
> 6/11/1969
>
> É um sonho de procura e um sonho de obstáculo em combinação. Os meus pensamentos foram levados para Dante […]. A solidão é patente. Nenhum Vergílio acompanha esta viagem de sonho.
>
> (1983: 56-57)
>
> 20/8/1971
>
> Um sonho de distância e proximidade e de incapacidade para tornar seu o mundo de fora. […] Os figos são de profundo significado neste sonho, como também o facto da sonhadora deitar sobre algo alheiro a culpa de que ela própria não se tivesse dado conta deles no momento oportuno.
>
> (1983: 57)

Carlos Baptista da Silva cria um novo texto em prosa poética a partir do sonho de 2/8/70 de Ana Hatherly datado de 1 de junho de 1982. De seguida, transcrevemos uma passagem:

> Nas mãos comidas viva, conchas abertas essas que mostram trombetas sussurrantes presas à eterna realidade da sua condição.
> Não subo nem desço porque estou e a companhia é de todos porque ninguém está comigo.

> A fome é um sinal teórico do contágio das massas até porque o não tenho, e o corredor, o labirinto que une, em linha recta, o cérebro ao meu coração. […] Tens ao pescoço um colar de medos!
> (1983: 57)

A artista plástica Emília Nadal cria também um novo texto em prosa, desta feita em tom humorístico e *non sense*, tentando encontrar um nexo entre os elementos referidos no sonho hatherlyano de 28/5/65 em que se irá sobrepor o silêncio. Segue um excerto:

> Tudo o que é desconexo tem um nexo: pescadores da Nazaré ancorados em Londres com as suas lindíssimas camisas made in Portugal; turistas nos hotéis, onde habitualmente se guardam; memória de um sítio onde há faisões que andam a voar, […] Então, sim, com o silêncio em cima da mesa, poder-se-á destrinçar o perfeito emaranhado, colorido e soft, do tweed.
>
> (1983: 59)

E.M. de Melo e Castro envia a Ana Hatherly dois textos narrativos/descritivos que diz ter sonhado recentemente, datados de 23-6-82, e que lhe parecem "legíveis como escrita do aqui-algures" (HATHERLY, A., 1983: 61) intitulados «Texto sonho – 1» (*id.*: 62) e «Texto sonho – 2» (*id.*, 62-63); contudo, o que nos parece mais relevante é, de facto, o texto-carta que acompanha os dois sonhos.

Melo e Castro começa por dizer que os três sonhos que Ana lhe enviou são feitos de sonhos que ela sonhou e que, sendo assim, só ficou a saber o que deles escreveu, pelo que os textos "são já o produto de uma elaborada transformação" (*id.*: 60), mesmo que tivessem sido escritos logo a seguir a tê-los sonhado. Nesse sentido, Melo e Castro refere que há uma diferença nítida entre o que Ana Hatherly sonhou e o que escreveu, como podemos atestar na seguinte passagem:

> Primeiro, uma diferença de psíquico entre o não comando da actividade elaboradora das imagens, o sono, e o comando consciente do código da escrita. Segundo, uma diferença que resulta da tua capacidade do comando da escrita o que, numa escritora como tu, mesmo em estado sonâmbulo, não poderá ser desvalorizado, dados os muitos anos de exercício experimental e construtivo da tua própria escrita.
>
> (*ibid.*)

O comentador assume assim a sua descrença no poder do subconsciente e em automatismos, sendo enganadores para si, preferindo falar em dois códigos: o código dos sonhos, que temos e que não dependem da nossa vontade, e o código da escrita, dos textos que se escrevem e que dependem da nossa vontade, sendo que "a equivalência entre dois códigos é a equivalência possível duma tradução" (*ibid*.) na medida em que o

que escrevemos não é o que sonhamos mas sim o que se consegue materializar no código da escrita e que conseguimos reter na memória consciente.

Melo e Castro considera que os *três sonhos feitos texto* que Ana Hatherly lhe enviou atestam a máxima qualidade do código da escrita através de uma linguagem sintética e simbólica, pelo que contradiz a Autora[166] e afirma: "são Poemas. É pois como Poemas que eu os posso ler: pontos negros em folhas que se sobrepõem dando no total «uma folha completamente negra» (sonho de 10/8/61)" (HATHERLY, A., 1983: 61).

O poeta e estudioso coloca duas interessantíssimas questões que vão ao encontro do propósito de Hatherly sobre o seu Projeto e campo de experiências relativamente ao poder dos sonhos na escrita enquanto instrumento crítico ou de crítica: "Que sinais nos darão eles da própria actividade da escrita? Que escrita possibilita tais sinais?" (*ibid*.). Para Melo e Castro há sinais da resposta a estas questões algures no "lugar da escrita" que "produz seres de papel: peixes, caranguejos, heróis e outras máscaras" (*ibid*.). Na sua perspetiva, a escrita comanda o processo de produção dos sonhos e ela só existe verdadeiramente com "o seu código de limites e de aberturas" num "algures antropomorfizado: papel branco" (*ibid*.).

Ernesto de Sousa faz três interpretações-homenagens dos sonhos de Ana Hatherly, no dia 13 de maio de 1982: o primeiro é a interpretação do sonho 13, de 18/8/61, em homenagem a Rimbaud; o segundo é a interpretação do sonho 41, de 12/9/70, em homenagem a Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Shakespeare; o terceiro é a interpretação do sonho 40, de 30/8/73, em homenagem a Camões e a si mesmo, Ernesto de Sousa.

Eugénio Lisboa produz três textos interpretativos-opinativos, escritos em Londres, com base em três sonhos de Ana Hatherly de 12-11-61, de 20-10-62 e de março de 1964. Vejamos alguns exemplos:

> 21/5/59
>
> A ideia de morrer é tão intolerável, que só nos restam duas saídas: a loucura ou a recusa (que é uma forma de loucura). Endoidecendo, escapamos. Recusando a morte (isto é, endoidecendo de forma translata), escapamos também. […] Há muitas formas de recusar:

[166] Atente-se à justificação/explicação do tipo de textos que constituem os sonhos no posfácio «O resgate de um projeto» de *Anacrusa, 68 sonhos,* da autoria de Ana Hatherly, publicado pelas Edições Cosmorama, em 2008: "…não são ficção, nem poemas, nem ensaios…".

> uma delas é falar de outras coisas, contar anedotas no meio do horror (o funeral), fazer projectos no próprio momento em que se vê o nenhum sentido de qualquer projecto […]
>
> Londres, 13-4-1982
>
> (1983: 66)

> 20/10/62
>
> Às vezes *vejo* a morte como uma prisão muito especial e interminável e, de aí, o seu horror: ficamos manietados dentro de nós mesmos, sem podermos sair de dentro do nosso próprio invólucro […] Morrer é, neste tipo de visão, estar preso para sempre – estar preso de um modo peculiarmente sinistro: com a nossa capacidade mental estimulada ao rubro, mas impedidos de a fazermos frutificar. […]
>
> Londres, 13-4-1982
>
> (1983: 67)

> Março de 1964
>
> Acho particularmente perigoso este sonho. Cheio de um conteúdo em itálico, entre-linhas, irónico e ameaçador. […] O caranguejo é pior do que mau: é mesquinho, pequeninamente competitivo, quase lusitano […] Os caranguejos do sonho afinal não se *transformaram* em homens: vieram apenas ao encontro da família. Homens e caranguejos, tudo gente da mesma paróquia, abraçam-se e, entrelaçados, dançam. *Dançar é andar de lado.*
>
> Londres, 28-4-1982
>
> (1983: 67-68)

Jonathan Griffin escreve em inglês uma explicação pessoal sobre o sonho de 10/11/73, traduzido por Ana Hatherly.[167] Transcrevemos um excerto da sua interpretação do sonho hatherlyano:

> O significado do sonho está certamente no seu fim – aqueles cigarrinhos finos. Não é um sonho acerca da morte, mas duma rejeição da morte […]. É uma mensagem acerca da sua luta contra a morte, por causa do que você tem a fazer, Não uma mensagem sentimental, mas uma promessa.
>
> (1983: 69)

José-Augusto França elabora um texto interpretativo sobre os sonhos, em geral, nos «Deux Magots»[168], conforme prometido, em maio de 1982, segundo indicação do Autor. Segue-se uma passagem desse texto:

[167] Em nota, a Autora refere que a interpretação desse sonho por Griffin teve lugar quando ambos estavam por coincidência instalados na Residência Canadá em Lisboa; ela convalescendo de um desastre de automóvel ocorrido em setembro desse ano; ele trabalhava nas traduções de Fernando Pessoa e estava de visita à cidade com uma bolsa do Instituto de Alta Cultura.

> … Todos temos os sonhos que podemos, sabemos – e de que nos lembremos. E sempre neles possuímos palácios e castelos, uma noite ou outra, espaços precisos para nos garantirmos num quotidiano sem eles […] O sonho é, então, acrescento teatral que contamos falsamente ao acordar. Tal e qual um poema sempre fingidor […]
>
> (1983: 70)

José Blanc de Portugal compôs três textos com interpretações e citações várias relativas aos sonhos sobre um espadarte (sonho de 13/2/63), um funeral (sonho de 26/12/69) e um rato (sonho de 29/12/69):

> Espadarte – narval- unicórnio marinho – unicórnio terrestre – pombo – bando de pombos […] O espadarte-pombo em tanto que animal sem cabeça é o estado intermédio entre a água e o ar […]"
>
> (1983: 71)

> O horror súbito à ancestral crença na sorte além túmulo dos lançados à fossa […] (Audollent, Defixion […] Cit. Franz Cumont – *Lux Perpetua* […] enterrando-se à parte a mão direita cortada (F. Cumont, *Op. Cit.*). O caixão aberto é o símbolo evidente ou, melhor, o emblema do símbolo da *Magna Mater* […]
>
> (1983: 71)

> […] o rato é também símbolo da inquietação… já a ratazana pode evocar a morte ou, na China, a timidez… A China, para os sonhadores, não está nem longe nem perto: pode estar mesmo ao lado... […] No sonho, a sua transformação num rapazinho, depois de «luta enorme», torna-o a forma primária da personalidade que adquire a forma humana juvenil passada […] É preciso que saiamos de nós próprios para o combate, «morte» e ressurreição. […] (Blake, cit. David Jones – *Epoch and Artist*).
>
> (1983: 72)

Maria Aparecida Ribeiro escreve, no Rio de Janeiro, em julho de 1982, um texto interpretativo sobre os sonhos de 10/11/69, de abril de 1972 e de 23/11/73, abordando uma temática comum aos três sonhos: a imagem da criação, nas águas profundas/o oceano primordial, na divindade criadora dos pássaros gigantes e na procura dos diamantes enquanto símbolo do conhecimento moral e intelectual. Ainda há lugar para uma referência-questão à obra *O Mestre* de Ana Hatherly: "Não estarão nesses sonhos o Mestre e a Discípula, a sede de saber e de apagar para fazer surgir?" (HATHERLY, A., 1983: 74).

Marianne Sandels[169], em Uppsala, na Suécia, em maio de 1982, comenta o sonho de 14/6/71, traduzido do inglês por Ana Hatherly, evidenciando uma projeção

[168] Café muito conhecido, situado no Bairro de Saint-Germain-des-Prés, em Paris.

[169] Bibliotecária da Biblioteca Real – Estocolmo (N57/cx. 8).

dos nossos desejos de pertencer ao mundo mítico que não é o nosso. Sandels termina o seu comentário com a seguinte afirmação: "A procura da identidade está esfumada, estamos submersos em desejos que nos transcendem, sim, estamos no verdadeiro reino dos sonhos." (*id.*, 75).

Mécia de Sena escreve de Londres, a 24-5-82, uma carta à sua amiga Ana Hatherly, afirmando que se lembra da escritora lhe ter falado deste seu projeto de escrever os sonhos e que tinha achado a ideia realmente curiosa; dá exemplos pessoais dos traumas relativamente aos sonhos/pesadelos/obsessões que teve e no mecanismo de total «limpeza» de recordação desses *sonhos*, lembrando que "Às vezes, quando acordo, tenho uma vaga ideia de que sonhei, e até do que o sonho foi, mas essa vaga ideia não dura mais que escassos minutos e nem mesmo fazendo esforço de memória sou capaz de lembrá-los" (*id.*: 77). Pessoalmente, confessa-se "atreita a analisar os sonhos muito realisticamente", tendo sido através de um mecanismo de "«repassar» ou de «associar» […] sempre pensando no que há no que ouço do sonho ou de imaginação posta ao serviço dele, à posteriori" (*id.*: 78). É nessa perspetiva que Mécia de Sena lê os relatos de sonhos escritos e enviados por Ana Hatherly, estando expectante em relação aos outros testemunhos e comentários recolhidos pela Autora.

Finalmente, Pedro Tamen participa nesta obra com um poema de oito versos da sua autoria, escrito em junho de 1982, sobre o reino dos céus a propósito do sonho de 23/8/73, de que transcrevemos os três versos finais: "O reino dos céus não é lógico ao contrário. /Ao reino dos céus chega depois do último/quem não sabe ter partido" (*id.*: 79).

Ao culminar esta sinopse dos comentários e textos paralelos dos convidados de *Anacrusa, 68 sonhos,* verificamos que os sonhos-em-textos de Ana Haherly se servem de instrumentos críticos/de crítica, dando-nos sinais e pistas do poder dos sonhos na escrita. Recorrendo às duas questões já citadas no texto-carta de Melo e Castro, tentamos, pois, encontrar resposta aos sinais que os sonhos nos dão da própria atividade da escrita e que escrita possibilita tais sinais.

Retomamos a visão mítica dos índios Uitoto do prefácio «O sonhador adormecido» para recordar que a palavra é o princípio da criação e que o sonho funciona como recurso que dá forma e substância ao mundo, enriquecendo a palavra, isto é, a escrita e consequentemente a construção do «eu» do escritor e um terreno de experimentação. Assim, a escrita renova-se constantemente enquanto espaço de

(re)criação e (re)invenção: incorporação de cenários, paisagens e visões interiores sonhadas em novos textos (por exemplo, em Frei Adelino Pereira); emergência de novos textos pessoais já existentes, mas inéditos, despoletados através de pontos de convergência com os textos-em-sonho- base (por exemplo, em Agripina Costa Marques e António Ramos Rosa); linguagem com tom intimista, tom humorístico, irónico, *non-sense* (por exemplo, em Alberto Pimenta ou Emília Nadal); citações e referências a outras figuras, personagens ou intertextualidades várias (por exemplo em Ana Hatherly ─ *Tisanas* ─, Frei Adelino Pereira, José Blanc de Portugal, Maria Aparecida Ribeiro ─ Mestre/Discípula —, Alberto Pimenta — Porco Rosalina); o conteúdo criativo dos textos (por exemplo com Ana Hatherly); textos que não sendo textos-em-sonho têm um caráter onírico (por exemplo em Ramos Rosa); múltiplas «tipologias textuais», como prosa poética, carta, poema, textos teóricos, textos de opinião (por exemplo em Carlos Baptista da Silva, Mécia de Sena, Pedro Tamen, Melo e Castro, Eugénio Lisboa); textos-comentário que não são fruto de um longo meditar mas de uma escrita quase imediata/automática (por exemplo, Carl- Erik af Geijerstam), projeção de pertencer a um mundo mítico que não é o nosso (por exemplo, com Marianne Sandels).

Note-se ainda que o mesmo sonho pode ser interpretado de formas completamente diferentes, como acontece com o caso do sonho de 21/5/59. Frei Adelino Pereira analisa teologicamente o sonho através de uma visão metafísica. Alberto Pimenta compara o mesmo sonho com o texto do século XVII *Sermão de Santo António* "em que vai buscar a origem dos símbolos apresentados no relato onírico — uma outra forma de dizer, talvez, que os sonhos também são literatura e, portanto, dialogam com a tradição literária" (TEIXEIRA, C., 2010: 98). Já Almeida Faria destaca no seu texto a figura de Santo António de Lisboa que a «sonhante escritora» "identifica decerto com a segurança da língua, lar ou pátria" (HATHERLY, A., 1983: 52). O mesmo sonho, três interpretações distintas que vêm contribuir decisivamente para os variados planos da experiência da escrita.

Efetivamente, o poder dos sonhos na escrita é imenso, transportando experiências visuais e incorporando uma linguagem onírica, como jogos, enigmas, símbolos, e várias formas narrativas, como as fábulas, as alegorias e as parábolas, e até laivos do Budismo Zen, quando lemos "é preciso deixar espaço para o silêncio" no sonho de 28/5/65.

Estes textos são assim contaminados, quer com o que o seu autor-sonhante sonha e fixa no sonho, quer com as outras contribuições dos textos paralelos que, como já vimos, alargam as fronteiras para outras tipologias textuais. Mas a contaminação é recíproca[170] na medida em que os sonhos e o seu universo onírico também integram outros textos como algumas *Tisanas*, que não constam de *Anacrusa*, porém, referem e incluem sonhos (HATHERLY, A., 2008: 118):

> Nessa noite eu sonhara com um macaco sentado tão triste que quando acordei uma lágrima caía-me pela face. Ele era extremamente feio e a barba crescia-lhe na cara com um desalinho só comparável à irregularidade da curva de suas pernas. Era baixo e talvez gordo. Estava sentado à minha direita e servia-me o chá. Levantei-me e encontrei um anel no chão. Tinha uma safira de forma oval. Fiquei tão perturbada que me sentei à mesa e entornei o café todo no pires. Então ele disse não sabia que lhe podia causar tamanha impressão. Olhei para o lado e entornei um copo de água.
>
> (*Tisana* 22)

> No Rio. Estou num Congresso. Um colega que eu mal conheço descobre um velho exemplar do meu livro de sonhos. Compra-o. Depois vem ter comigo e diz: mulher complicada, einh? até dormindo!
>
> (*Tisana* 245)

> Depois de tantos anos sem contacto, esta noite sonhei com o meu porco Rosalina. Esquivo e curiosamente não-meu. Tento conquistá-lo e aos poucos consigo. Surge vestido com o meu pijama vermelho-framboesa e diz: vocês humanos são muito esquisitos, estão sempre a querer tranquilizar-nos.
>
> (*Tisana* 256)

> Tisana de amor sem par. Vens de muito longe só para me ver. Corro para ti, abraço-te. Logo a seguir vais-te embora. Nessa noite sonho contigo, sonho que encosto o rosto contra o teu peito e sinto uma indescritível sensação de bem-aventurança. Durante todo o dia seguinte penso nesse sonho. À noite sonho outra vez contigo. Estamo-nos despedindo. Pergunto: sabes quanto eu te… Tu respondes: sei, mas não quero dizê-lo nem ouvi-lo nem sequer admiti-lo. Então acordo e compreendo que a nossa união nunca se dará porque não é mística nem mítica.
>
> (*Tisana* 293)

> Ontem à noite, quando viajava de comboio, adormeci e sonhei que estava no meio de um rio procurando desesperadamente atingir uma ponte romana. Mas tudo era inútil porque a água não era profunda e eu nem sequer tinha tirado os sapatos e as meias. Alguém me tinha atraiçoado, isso era certo.
>
> (*Tisana* 345)

> Acordo no meio da noite perturbada por um sonho extravagante: estou numa casa onde se passam coisas estranhíssimas. Numa das salas que percorro um cão recita os Salmos de David. Noutra, uma legião de lírios em fúria invade as paredes como se a memória fosse um jardim de papel.
>
> (*Tisana* 390)

> Tenho épocas em que sonho muito. Uma vez sonhei que estando de visita a uma casa desconhecida sou assaltada por um enxame de pequeninas moscas pretas que me cobrem o rosto. Para me livrar delas pego num frasco de álcool e chego-o aos olhos. Todas as

[170] A *Tisana 245* faz referência ao seu livro de sonhos (2006: 103).

> mosquinhas caem lá dentro. Então o álcool torna-se um líquido leitoso cheio de pintas pretas, Aos poucos nessa massa turva surgem formas geométricas: cubos, esferas, pirâmides, cilindros, tudo símbolos de uma ignorada escrita. São lindas. Encantada quero mostrá-las a toda a gente. Acordando, escrevo isso no caderno de apontamentos.
>
> (*Tisana* 391)

> Acordo no meio da noite despertada por um sonho perturbante. O sonho era que subitamente tenho uma violenta hemoptise. O sangue jorra-me da boca, cai-me sobre as mãos tingindo-as de um violento vermelho. É uma emergência mas ninguém me acode. Já acordada comento para mim própria: é uma metáfora da criação. A poesia que eu faço é uma sangria do meu corpo. E ninguém me salva.
>
> (*Tisana* 428)

> Não medir a altura do sonho. Não medir a distância de um sorriso. Quando a espuma das ondas chega à areia qualquer coisa de irreversível acontece.
>
> (*Tisana* 453)

Como podemos apurar, há *Tisanas* que são sonhos e vice-versa, sendo *Anacrusa* uma referência útil para o estudo das *Tisanas*[171]. Algumas *Tisanas* têm uma atmosfera onírica; são o registo dos sonhos, tal como nos sonhos, nalgumas *Tisanas*, o sonhador está presente e nas *Tisanas* o sonho raramente acontece, como podemos comprovar nesta resposta da «Sonhadora» a Fernando J.B. Martinho[172]:

> Sim, algumas são mesmos sonhos, mas quando o são, eu digo. O que acontece é que, semelhante aos sonhos, nalgumas Tisanas, o sonhador está presente. É uma obrigatoriedade dos sonhos, mas nas Tisanas o sonho só raramente acontece. O que acontece em todas, e é isso o que as torna fiéis ao princípio do Koan, é que há sempre um acontecimento. Acontece sempre alguma coisa, nem que o acontecimento seja apenas puramente linguístico e, portanto, uma coleção de desafios…
>
> (2004: 134)

Os 68 sonhos de Ana Hatherly dão uma importância primordial à lógica onírica e não à lógica racional ou logocêntrica[173]. Em relação à ideia do inconsciente, em termos psicanalíticos, Hatherly refere que assume mais as teorias de Lacan do que de Freud. Isso mesmo defende a Autora numa entrevista dada a Ruth Rosengarten:

> Nesse livro de sonhos – são 68 sonhos escolhidos de entre muitos outros ao longo de vinte anos – fiz questão de dizer, quando mandei os sonhos para as outras pessoas comentarem, que eu não queria uma interpretação freudiana, mas acho que não é a única. Não é exclusiva. Eu tenho uma perspectiva cultural muito alargada, e tudo o que for demasiado restritivo é posto de lado. […] Eu levantava-me de noite para escrever os sonhos, porque tinha medo de os esquecer. O inconsciente tem essa capacidade de produzir imagens fantásticas.

[171] Este aspeto também é referido por Melo e Castro (Caixa 9 do Espólio de Ana Hatherly).

[172] Entrevista originalmente publicada na revista *Hispano/Portuguesa de Poesia «Hablar/Falar de Poesia»* - Número 4, 2001, Badajoz.

[173] Afirmação de Ana Hatherly — entrevista de Ruth Rosengarten originalmente publicada na revista *Arte Ibérica*, Ano 4, n.º 35, maio de 2000, pp. 10-15, que também consta da Caixa 24 do Espólio.

(2004: 119 e 120)

Ana Hatherly refere que é fascinada com os sonhos acreditando num inconsciente «inteligente» que os produz e na fértil capacidade de produção do inconsciente: *imagens fantásticas*. Assim, há um paradoxo, que também se coloca na própria psicanálise, visto que o sonho é inacessível e só se torna acessível através das palavras, portanto, quando se escrevem. A escrita dos sonhos é, pois, uma metalinguagem já que o sonho só existe na forma como é contado. Nesse sentido, Nelly Coelho defende que "Ana Hatherly pertence à linhagem dos visionários – os que vivem no limiar, entre o Visível e o Invisível, ou entre o Profano e o Sagrado. Daí que toda a sua criação […] se construa em camadas visíveis e invisíveis …em contínuo desafio ao leitor" (COELHO, N., 2010: 154).

Hatherly estuda-se a ela própria através destes textos experimentais e híbridos; contudo, "os nossos sonhos não apontam responsáveis nem vítimas, não indicam culpados nem inocentes: servem simplesmente para ajudar-nos a compreender-nos melhor" (CRÉOLA, G., 1989: 20).

3.4. Conclusão provisória

No capítulo III, detivemo-nos na obra *Anacrusa* (*68 sonhos)*, que se enquadra numa escrita onírica em que, segundo a perspetiva de Ana Hattherly, a construção do «eu do escritor» é enriquecida com o papel desempenhado pelos sonhos se estes forem entendidos como uma forma de conhecimento e um campo de experimentação. Tal como o observado na explanação sobre a obra, a Autora informa que anotou durante cerca de vinte anos todos os sonhos que teve, fazendo a presente seleção de acordo com o desejo de autodescoberta que obedece a um plano de observação em duas dimensões: por um lado, concentrando-se no modo variável como o sonho é recordado; por outro lado, no modo, o menos variável possível, como o sonho era fixado no texto. Neste sentido, Hatherly dedicou-se ao mecanismo do registo do sonho no texto, observando que não há controlo da efabulação e das imagens, ao contrário dos textos de origem não onírica, em que o autor pode e deve corrigir ou alterar quando reinventa a experiência escrita. Assim, no relato dos sonhos, a escrita deve espelhar exatamente a experiência recebida que não deve ser alterada, com exceção de alguma correção de comunicação. Ora, Hatherly assume esta posição em relação à escrita onírica, e pretende, como

experiência, verificar a exequibilidade desse rigor, verificando concomitantemente a consistência dos sonhos, dos seus relatos e das suas reações a eles. Neste sentido, a Escritora considera que a experiência do registo destes sonhos-em-texto se aproxima bastante das bases míticas da escrita criadora.

Chegados a este ponto da reflexão sobre esta forma de escrita onírica, importa referir que a Autora, no posfácio da reedição da obra de 2008, intitulado «O resgate de um projecto», nos explicita que o registo dos seus sonhos é um relato de uma experiência real, ainda que involuntária; porém, há uma transformação que ocorre neste processo, levando a uma revelação de passagem do invisível ao visível, do irreal em real, como se torna notório na escrita hatherlyana.

Segundo a linha de pensamento de Hatherly, esta fixação dos sonhos-em-texto assume a forma de uma «paisagem mental», que, transposta para a área da escrita criativa, se transforma em «instrumento crítico» ou «instrumento de crítica». Desta forma, esta escrita surge como um fundamento exploratório, visando uma inquirição dos vários planos de experiência da escrita criativa. Assim, com este projeto em mente, a Escritora solicitou a 18 amigos e colegas das letras e das artes que comentassem os seus sonhos-em-texto, advertindo-os de que não pretendia que fizessem uma interpretação freudiana nem com base em teorias. as solicitações não corresponderam, contudo, ao que pretendia, já que se acentuou a diferença entre aquele que escreve o que sonhou e aquele que comenta o que leu/elabora um outro texto.

Tendo em consideração os sonhos registados por Ana Hatherly, e analisados por nós, e os textos analíticos/textos paralelos/textos inéditos já anteriormente escritos pelos «coautores» desta obra, verificamos que, de facto, este projeto evidencia o fosso entre a «sonhadora» que escreve o que sonhou e aqueles que comentam o que leram, tornando-os instrumentos de crítica ou críticos, assumindo a ideia de um resgate de um projeto em aberto, como sempre à espera de novos desafios, à semelhança da perspetiva da «obra aberta» de Umberto Eco.

Na nossa perspetiva, entendemos que o seu «diário de sonhos» assume uma outra forma de (auto)conhecimento e uma impressão digital, notória no título *Anacrusa* — que, mais uma vez, encontra na escrita hatherlyana um terreno fértil em experiências e questionamento da liberdade criativa, deixando a sua marca pessoal.

À semelhança do que temos vindo a observar ao longo do nosso trabalho, destacamos as dicotomias "real/irreal", "visível/invisível", "memória/presente" que

encontram, agora, nesta literatura do «eu», uma vivência da intimidade que pode ser a intenção de uma garantia de autenticidade e fixação na escrita de sentimentos e recordações, ainda que vividos no subconsciente, que o tempo (qual *ladrão cristalino* dos tempos barrocos!) oblitera.

Parece-nos também relevante destacar o caráter fragmentário desta escrita onírica, em sintonia com uma memória seletiva ou num «inconsciente inteligente» que produz imagens fantásticas, mesmo que o sonho seja inacessível e só se torne acessível através de palavras. Nesse sentido, a escrita dos sonhos surge como uma metalinguagem, na medida em que o sonho só existe na forma como é contado.

Notamos ainda que Ana Hatherly refere e incorpora sonhos em outros textos, como é o caso de várias edições de *Tisanas*, criações poéticas em prosa, que vão merecer o nosso estudo no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV - *463 TISANAS*: CRIAÇÕES POÉTICAS EM PROSA

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

Joyciana: Anaviva e Plurilida – 23 variações sobre fragmentos de *Finniegans Wake* de James Joyce
de Ana Hatherly

Neste capítulo, debruçar-nos-emos sobre a obra *463 Tisanas*[174] que compila todas as *Tisanas* publicadas por Ana Hatherly desde os anos 60. Consideramos estes textos como um projeto que ficou em aberto, à semelhança dos seus *Sonhos*, já que a Autora pretendia publicar 500 *Tisanas*. Estes poemas em prosa subvertem o real quotidiano, tendo origem no Budismo Zen, em parte inspiradas nas fábulas ao modo oriental. Estas singulares produções textuais são uma espécie de fábulas, antifábulas, contos de fadas e parábolas criadas pela Escritora que têm uma regra elementar, a do acontecer. Acontece sempre alguma coisa, sendo o real uma sucessão de "aconteceres". Efetivamente, todas as *Tisanas* obedecem a um princípio semelhante ao dos *koans* budistas (formas de meditação de origem oriental): acontecimento-problema-interrogação-enigma. Quer seja uma citação, um comentário ou uma situação, todas as *Tisanas* pressupõem sempre que algo acontece, a algo que diz respeito ao significado ou à questionação do significado.

[174] A obra, que reúne as 463 *Tisanas*, data de 2006, Quimera Editores e muitas delas já foram traduzidas para diversos idiomas, citando-se, por exemplo, os seguintes: espanhol, catalão, italiano, francês, inglês, holandês, sueco, checo, alemão, servo-croata, húngaro, búlgaro, chinês, japonês (2006: 8-9).

Tentaremos também averiguar que as *Tisanas* são um estilo de escrita com uma estrutura peculiar. O estilo é vanguardista com desvios à norma, enquanto que a estrutura se baseia numa narratividade herdada da tradição Zen, como referimos anteriormente.

Com frequência, as *Tisanas* oferecem-se como desconcertantes ao leitor na decifração dos textos. De facto, os ensinamentos zen das *Tisanas* comportam uma técnica de retirar as certezas e uma meditação sobre a natureza da linguagem que conduzem a uma impossibilidade de decidirmos o sentido a atribuir. O zen possibilita exprimir o inteligível, "oferecendo possibilidades de comunicação" e a "capacidade de nos virar o espírito do avesso" (WATTS, A., 2000: 12). Estas possibilidades permitem descortinar o significado subjacente às palavras. Há, pois, a nosso ver, um funcionamento discursivo que remete para a meditação, o silêncio, o vazio e a perplexidade, num território rico em subversões verbais e numa meditação da natureza da linguagem, que pretendemos demonstrar neste capítulo.

Assim, é nossa intenção confirmar que estas formas textuais se apresentam como representantes do ideário budista, enfatizando a reflexão, e que nos leva a procurar a solução e/ou a sabedoria. Neste sentido, todas as palavras surgem como chaves em mais uma criação literária inovadora de Ana Hatherly, objeto de estudo neste capítulo dedicado às suas *Tisanas.*

4.1. Meditação poética sobre a escrita

Aquando da publicação de *463 Tisanas*, em 2006, pela Quimera Editores, Ana Hatherly afirma na apresentação da obra:

> Passados 37 anos sobre a data da primeira edição das minhas *Tisanas*, o que me parece que ainda não foi publicamente dito é que estas pequenas narrativas, que pertencem à área do poema em prosa, têm o título de *Tisanas* porque considero que são *infusões* e não *efusões.* A criação das *Tisanas* sempre foi considerada por mim um *work in progress*, uma obra em progressão que eu daria por concluída quando tivesse atingido o número 500. Hoje, com a publicação destas 463, não sei se conseguirei atingir aquela cifra.
>
> (2006: 14)

De facto, Ana Hatherly só viria a publicar 463 *Tisanas* mas já em junho de 1997, no texto de apresentação da edição de *351 Tisanas*, referia que "*Tisanas* são *in-fusões* destinadas a *des-prender*" e que "aspiram à dinamização" o que contribui para o "seu rosto ocidental, irónico e pungente" (1997: 8) ao contrário ao espírito búdico, que aspira à imobilidade.

Na edição de *351 Tisanas*[175], encontramos uma espécie de definição que traduz a surpresa e a identificação da própria Autora perante estes textos que a acompanharam durante quase quarenta anos:

> As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro de vida. No seu conjunto formam uma espécie de *cidade-estado* construída pela escrita criadora, que é *abolição oblíqua, delírio provocado e lição de tentativa.* O mundo das *Tisanas* é um mapa emotivo de uma conjuntura cultural em que os agentes do sentido têm por árbitro o espírito. (1997)

No seu todo, as *Tisanas* constituem um território que reflete as suas pesquisas e experimentalismos com aparentes recusas em responder às questões/interrogações que levanta, tal como "uma interrogação aparentemente irrespondível e que o mestre propõe à contemplação do aluno" (ARNOLD, P. ,1973: 176). Nesse sentido, as *Tisanas* reinventam uma verdade inefável e "criam um real mitificado pela transcendência da emoção poética" (HATHERLY, A. 1997: 8).

Em entrevista a Horácio Costa[176], Ana Hatherly admite não conseguir definir as suas *Tisanas*: "Digo sempre que são «in-fusões» e não «e-fusões». Digo a quem pergunta que são poemas-em-prosa, micro-narrativas, anti-fábulas, espelhos do zen, etc. São produto de séculos de saber, isso sim, mas nunca apenas aforismos ou epigramas ou lúdicas acrobacias".[177]

Claudio Daniel refere que as *Tisanas* "oscilam entre o aforismo, a parábola, a narrativa ficcional, o koan budista, o verbete de dicionário ou enciclopédia, o diário e a fábula, dispostos de maneira aparentemente caótica, descontínua, sem uma ordem seqüencial linear" (2007: 61). Já Ana Marques Gastão indica, na nota 2, que foram sendo integrados novos textos em cada uma das edições de *Tisanas* que "Variam no género entre o aforismo, a parábola, a micronarrativa, o koan, o diário, o apontamento de viagem, a fábula, a entrada enciclopédica que parodia a lição dos moralistas do séc. XVII, o comentário crítico, o discurso demonstrativo, etc" (2017: 1).

[175] Dois excertos (página 7 e página 8) do texto da «presente edição» de 1997 foram adaptados para a contracapa.

[176] Entrevista para a revista *Atlântica* pelo Poeta Brasileiro, 14 de fevereiro de 2007. Caixa 53 do Espólio.

[177] Resposta 8 da entrevista, página 2. Caixa 53 do Espólio.

No Prólogo de *A Cidade das Palavras*[178], em fevereiro de 1988, Hatherly refere que fez várias tentativas de interpretação das *Tisanas*, destacando a que diz respeito a uma ordenação por ciclo:

> […] as primeiras 39 são uma espécie de marcha da criança para o robot; as seguintes 63 são uma espécie de marcha para ou mesmo mergulho no saber e no delírio. Das números 103 a 176 distingo: 105 a 117 inclusive, *Tisanas de amor;*122 a 138, *Tisanas do escritor*, a que também pertencem as números 103 e 104 e as números 149 a 156 inclusive, mas as números 139 a 156 denominei de *Estados de Trégua*; as números 168 a 173 inclusive fazem referência a, e por vezes parafraseiam, Lacan e Deleuze. Da série inédita (a partir do número 177) são evidentes as que pertencem ao grupo do *antijardim*, que vai até à número 190, daí em diante, a *Tisana 201* talvez possa ser considerada não só como epítome desse grupo mas também epítome de todas as *Tisanas* que até agora escrevi. Mas nem sempre penso assim.
>
> (1988: 10)

Atentemos na última frase para perceber que esta proposta de ordenação por ciclo sugerida por Ana Hatherly pode ser facilmente reestruturada/alterada e que nem mesmo a Autora se revê sempre nesta sugestão de ordenação. Lembremo-nos também que aquando do «Prólogo» (1988), só haviam sido escritas 122 tisanas, pelo que 341 tisanas surgiriam mais tarde para continuar a desafiar leitores e inspirar críticos e artistas[179].

Em entrevista, no Centro de Arte Moderna, Ana Hatherly refere que as primeiras 100 *Tisanas* são mais influenciadas pelo Zen, com histórias ilógicas e que não fazem sentido a maior parte das coisas, mas essa era a sua intenção: revolucionar a escrita. Um propósito que aporta uma grande audácia.[180]

Elfriede Engelmayer nota que o último bloco de *Tisanas* contempla uma tendência mais marcada para uma transgressão da forma original, nomeadamente a aproximação ao aforismo, em oposição aparente da antifábula (2004: 65).

Também no Prólogo de *A Cidade das Palavras*, Hatherly contextualizava a elaboração da estrutura das primeiras *Tisanas*[181], lembrando que a assimilação do

---

[178] Esta obra publicada pela Quetzal Editores, em 1988, apresenta as *Tisanas*, números 1 a 222, três *Proto-Tisanas* e duas *Quase-Tisanas;* inclui um Prólogo da Autora (pp. 7-10), um Posfácio de José Martins Garcia intitulado «Enigmas da Circularidade (sobre *Tisanas*, de Ana Hatherly)», (pp. 117-138).

[179] Citam-se, por exemplo, os críticos José Martins Garcia, Lúcia Helena da Silva Pereira e Maria Alzira Seixo, assim como os artistas Eduardo Sérgio ou Alberto Pimenta, só para citar alguns (cf. Notas do Prólogo de *A Cidade das Palavras*).

[180] Caixa 48 do Espólio. Entrevista (29/09/2005), p. 12.

[181] O quadro geral da publicação das *Tisanas* até este momento é: *39 Tisanas*, Porto, Colecção Gémeos, 1969 (números 1 a 39); *63 Tisanas*, Lisboa, Moraes Editores, 1970 (números 40 a 102); *Poesia* (1958/1978), Lisboa, Moraes Editores, 1980, onde estão reunidas todas as *Tisanas* publicadas até então

estruturalismo e da linguística moderna trouxeram aos seus textos dos anos 60 e 70 "uma dimensão que os torna hoje historicamente paradigmáticos" (1988: 7) e que a incorporação do modelo tradicional sobretudo o das (anti)fábulas e (anti)parábolas dos mestres do budismo zen que conhece nos anos 50 e 60, em tradução francesa e inglesa, conduziu-a à escrita desses textos tão originais. Em contexto de recensão da obra *39 Tisanas*, Maria Teresa Horta salienta que este é "um livro exemplar de «feitura», de técnica, de saber ".[182]

Desta forma, confirmamos o gosto de Ana Hatherly pela pesquisa, pela descoberta diária de estruturas novas e diferentes que constantemente interroga pela investigação da estrutura da linguagem. Daí que os seus textos sejam apelidados de "textos-tapeçaria" por Ana Marques Gastão:

> […] os seus textos-tapeçaria, entre as coisas e a linguagem, agem como impulso (fluxo) criativo, não só da escrita mas de um todo universal como se em causa estivesse também uma dimensão de uma filosofia da Natureza em que a Antropologia Filosófica, a Arqueologia, a Teologia Negativa e a Linguística se apoiam.
> (2017: 10)

No «Encontro com … Ana Hatherly», publicado no jornal *A Capital,* a 4 de junho de 1969, a Autora afirma "*tisana* é, para mim, uma forma, como soneto é uma forma, a fábula é uma forma, etc — que escrevi para pôr à prova certas conclusões a que tinha chegado depois de ter feito, nos últimos anos, uma aturada pesquisa das estruturas da narrativa".[183]

No texto introdutório da edição de *351 Tisanas,* Hatherly refere que, quando escreve e publica as primeiras *Tisanas*, "tinha um programa — tinha estabelecido normas e áreas de especulação — mas tinha sobretudo a intenção de experimentar e de subverter" (1997: 7). Este aspeto também foi notado por Maria João Fernandes que descreve as *Tisanas* como "uma criação muito original, invenção de uma fórmula para a subversão do real quotidiano" (1996: 258). Maria Teresa Horta questiona mesmo:

(números 1 a 102) e 73 inéditas (números 103 a 176). Nesta edição, incluem-se todas as *Tisanas* até agora publicadas mais as inéditas (números 177 a 222) e reúnem-se também, como se refere no Prólogo, as 3 *Proto-Tisanas* e as *2 Quase-Tisanas*, assim como os desenhos de José Martins Garcia feitos a propósito de ou sobre temáticas das *Tisanas.*

[182] Caixa 18 do Espólio, Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (20/8/1969), p. 7.

[183] Caixa 18 do Espólio, Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (4/7/1969), p. 4.

"Aquilo que Ana Hatherly nos diz tem a mansa lógica de um quotidiano de todos nós? (…) Essa lógica é que nos assusta? Esse quotidiano asfixiante?"[184]

A Autora recorda igualmente no Prefácio à coletânea *A Cidade das Palavras* que já fizera várias tentativas com outros textos seus a fim de atingir «a forma» pretendida:

> Antes das *Tisanas* já eu fizera várias tentativas, nomeadamente em *Sigma* e em textos dispersos dessa época, depois de reunidos em *Poesia (1958/1978)*, mas é em *Estruturas Poéticas (Operação 2)* que pode encontrar-se o seu primeiro e verdadeiro modelo, sobretudo nos textos que hoje considero como *Proto-Tisanas* e que por isso incluo numa secção especial da presente edição. Outras tentativas encontram-se no que vim a chamar de *Quase-Tisanas*, algumas também incluídas na presente colectânea. Hoje considero que a melhor forma para as *Tisanas* foi a encontrada na segunda colecção, de 1973. Daí em diante a forma ficou, para mim, claramente definida, se bem que possa apresentar-se em mais de um módulo.
>
> (1988: 7)

Para Ana Hatherly, o traço distintivo desta nova forma de texto está não no conteúdo — a maioria são antifábulas, antiparábolas, contos de fadas ou mitos reinterpretados ou subvertidos ─ mas no estilo de escrita e a sua estrutura narrativa.

Quanto ao estilo de escrita, impõe-se um estilo de vanguarda com destacados desvios da norma, nomeadamente a incorporação dos recursos estilísticos da poesia de vanguarda, como o uso de letras minúsculas em algumas secções, a utilização não-gramatical da pontuação, a elipse, o recurso de *tropos* tradicionais como o oxímoro, a hipérbole e a metonímia (TEIXEIRA, C., 2010: 67).

Elfriede Engelmayer observa particularmente a questão do conceito de *Tisanas* e a sua forma:

> […] forma inspirada pela antifábula oriental (Koan), com a sua capacidade de síntese, ascese e concentração. A concentração num fragmento de realidade obriga à ascese pela exclusão de tudo o que é ornamental e, portanto, dispensável; o mergulhar desse fragmento na matéria da linguagem revela a essência da realidade na superfície da forma.
>
> (2004: 65)

Em relação à estrutura da narrativa, encontramos uma herança da tradição zen e, independentemente do seu módulo, todas as *Tisanas* obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan:*

> […] são sempre um acontecimento-problema-interrogação-enigma, seja ele uma situação, uma citação, um comentário, etc. Todas as *Tisanas* dizem respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que frequentemente se oferece ao leitor como um desafio.
>
> (1988: 8)

[184] Caixa 18 do Espólio, Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (20/8/1969), p. 7.

Todas as *Tisanas* relatam acontecimentos, isto é, são *um acontecer* ou *um acontecido*, como esclarece Ana Hatherly em entrevista a Ana Marques Gastão: as *Tisanas* "têm uma regra fundamental, a do acontecer. Acontece sempre alguma coisa. O real é uma sucessão de aconteceres. Às vezes, não é uma imaginação transformadora, mas uma visão transformadora. Isso, sim, define a imaginação" (2011: 42-43).

Estes poemas em prosa escritos em várias épocas são inspirados "por pequenos acontecimentos através dos quais se questiona não só o sentido do real, como o sentido e a forma da linguagem e da própria literatura" (FERNANDES, M., 1996: 258).

Ora, estes "aconteceres" com visões transformadoras mantêm sempre a ligação ao espírito do *koan.* Recuemos assim à origem da palavra *koan* pelas palavras de Paul Arnold:

> A palavra vem do chinês *kung* ou *kuang* «público» e *an* «arquivos dos casos». Durante o trabalho manual nos primitivos mosteiros da China, o mestre esforçava-se por levar os discípulos ao Conhecimento, fazendo-lhes uma pergunta aparentemente trivial ou contando-lhes uma anedota relacionada com circunstâncias factuais, visando porém um aspecto do espírito fundamental: conseguia assim ficar a conhecer o estado de progresso do discípulo. Por outro lado, falando mais solenemente com eles num sermão de contornos geralmente familiares, exprimia os seus pontos de vista pessoais em fórmulas enigmáticas, respondendo de modo idêntico às perguntas bastante precisas dos monges. Estas perguntas e respostas, registadas por escrito pelos monges, eram depois citadas fora do contexto, tomavam um jeito ainda mais abstracto e incompreensível, começando a ficar tradicionais sob o nome de «palavras dos Antigos». A reacção do aluno permitia medir o seu grau de conhecimento intuitivo.
>
> (1973: 176)

Paul Arnold dá-nos ainda uma definição de *Koan* e alguns exemplos que consideramos elucidativos:

> O *Kôan* é uma parábola ou uma pergunta de aspeto por vezes absurdo ou insolúvel, cuja verdadeira função é fazer com que, pouco a pouco, o discípulo assuma a vacuidade, o conceito não-vida-e-morte; por exemplo: «Com uma única mão, que ouvimos nós?» ou «Agarrar numa enxada sem as mãos», ou «Montar em cima de um búfalo em andamento», ou «Uma vaca entra pela porta. Passaram a cabeça, os cornos e as quatro patas. Porque não conseguiu passar a cauda?» O mestre segue uma gradação na complexidade da questão, a fim de suscitar cada vez mais interrogações no praticante. Esta concentração, que irá até à unidade, à fusão do indivíduo com o seu *Kôan*, tem de, aos poucos, levar ao Despertar. Diz um provérbio zen: «A uma interrogação profunda corresponde um grande Despertar. Quando a interrogação é grande, grande é o Despertar.» A reflexão sobre o *kôan* é acompanhada por uma visualização do seu tema.
>
> (1973: 160)

Efetivamente, é muito relevante compreendermos os meios e os métodos desconcertantes dos Mestres Zen, que a Autora conheceu nos anos 60, através de várias leituras, a fim de compreendermos a sua linguagem enigmática e de que forma foi

transposta para as *Tisanas.* Vejamos o que nos diz Paul Arnold acerca dos métodos e dos meios utilizados pelo Mestre:

> [...] «os meios utilizados por um mestre nunca seguem nenhum caminho definido. São semelhantes à faúlha e ao raio. Umas vezes dirão para se olhar para o *kôan* interrogativamente; outras vezes não interrogativamente. Tudo isto com vista a uma instrução directa face ao estudante». É assim que «o mestre dá umas vezes um *kôan* ao praticante para que ele o contemple; outras vezes, tirando-lho, obriga-o a pô-lo de parte. Tudo isto são meios utilizados pelo mestre, e a sua discussão não tem razão de ser». O que mais importa saber é até que ponto o discípulo chegou, «com ou sem *kôan*». Se a união tiver sido completa, realiza de imediato a iluminação *(satori).* Esta não é um êxtase: o êxtase pode produzir-se episodicamente, mas não é procurado. O *sotori* é uma nova visão do mundo, uma compreensão intuitiva da vacuidade, da verdadeira natureza do universo e daquilo que era tido na conta de Eu.
>
> (1973: 160)

Efetivamente, há várias afinidades estilísticas entre os *Koans* e as *Tisanas*, como observa Claudio Teixeira: "como o humor, o paradoxo, a ação súbita, a aparente simplicidade textual e as definições por meio de imagens enigmáticas, recurso que lembra procedimentos do barroco" (2008: 68). A meta do *Koan* consiste na obtenção da sabedoria através da descodificação de enigmas e paradoxos com toda a espécie de experiências. Desta forma, podemos afirmar que o *Koan* é um mecanismo subtil "que conduz a uma pluralidade de rotas de leitura e de construção de significados" (2008: 78) em sintonia com o que acontece na *obra aberta* de Umberto Eco.

À semelhança do que assistimos na obra hatherlyana, o desafio que se apresenta ao leitor é uma constante e esta tipologia textual, tão particular, carrega uma "técnica de destruição da certeza" (HATHERLY, A.,1988: 8), que associada ao ensinamento Zen, solicita uma exigência no preenchimento de lacunas que a natureza da linguagem e da comunicação aportam e que fazem das *Tisanas* um exemplo perfeito de *obra aberta* com vários percursos de leitura.

Já Maria Teresa Horta salienta, aquando da publicação de *39 Tisanas,* que estas "criam no leitor um estado de tensão e de angústia, que levam ao mal-estar, que levam até ao disfarce do riso e do livro fechado de súbito como quem pretende ignorar".[185]

Há, pois, como já verificamos, uma *meditação poética sobre a escrita* e uma "meditação sobre a natureza da linguagem e da comunicação pela linguagem, que tem por base pressupostos da linguística moderna" (HATHERLY, A., 1988: 8), cujo estudo a Autora se ocupou, alicerçando a sua escrita nos ensinamentos dos mestres zen que

[185] Caixa 16 do Espólio. Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (20/8/1969), p. 7.

consideram que a meditação zen se insere "num conhecimento intuitivo do budismo ou a ele conducente" (ARNOLD, P., 1973: 12-13).

As questões da dialética da verdade e da mentira e do ser e do parecer nas *Tisanas* assumem, assim, um caráter assente em pressupostos: efabulam, (re)criam mitos, interrogam, questionam sem apresentar respostas. Também por isso as *Tisanas* são "reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte", através do jogo enquanto veículo do conhecimento e de liberdade, e simultaneamente "as chamadas ao real concreto" pelas referências críticas ao poder instituído, como o exílio, a repressão ou o suicídio (1988: 9). Lembremo-nos que, como destaca Ana Hatherly:

> Tanto no poema como na pintura, o essencial era, não a representação do real imediato, mas a representação implícita do real mediato, subjacente, que conferia tanto ao poema como à pintura uma dimensão plural, resultante do conjunto das dimensões do visível e do invisível, em que, do ponto de vista da mensagem, a invisível era a mais importante.
>
> (1997: 48)

Assim, as *Tisanas* assumem "uma mitificação do real", "constituem-se como uma forma de auto-reflexividade do texto" e "também são metalinguagem: são metaliteratura" (1988: 8), fugindo à lógica, à interpretação, fundindo o real e o imaginário. Segundo a Autora, as *Tisanas* assentam numa "transcontextualização característica do metatexto, fenómeno que pode ser detectado em grande parte das artes do século XX, quer plásticas, quer musicais, quer literárias" (1988: 8), indo ao encontro da opinião de Ana Marques Gastão quando afirma que "As tisanas são metatexto, não vaticinam um texto na sua integridade linguística e lexical, afirmam-se enquanto discurso crítico que instrui sobre outros textos: dir-se-iam comentário exegético, mesmo oculto, umas mais que outras" (2017: 7).

Para Ana Hatherly, metalinguagem é um termo técnico adotado em linguística para designar as inquirições feitas através da linguagem à própria linguagem. Em entrevista a Humberto Fialho Guedes, a Autora declara que com as *Tisanas* investigam as estruturas da narrativa, apresentando uma filosofia não conceptual; pretende continuar a investigação das estruturas psicológicas da comunicação artística e realizar uma investigação da noção de tempo. Desta forma, escrever *Tisanas* é uma "experiência interessante" de investigação das estruturas da narrativa tradicional (literário-áudio-

visual) e de investigação do modo de conceber o tempo (e o espaço) que está na origem de todas as formas de comunicação humana.[186]

As *Tisanas* são também exemplos perfeitos da "transgressão paródica do *status quo cultural*" em que "parodiar significa reflectir sobre as formas da cultura, sua evolução e sua possibilidade de novas contextualizações" (HATHERLY, A., 1988: 9) num sentido valorativo da paródia próxima da ironia que aporta consigo uma série de citações, alusões, reformulações, paráfrases.

Aquando da publicação de *351 Tisanas*, Ana Hatherly afirma que "O mundo das *Tisanas* é um pequeno universo que eu criei, mas que a si próprio se criou e por isso constantemente me surpreende. As *Tisanas* pertencem a um mundo criado pelo discurso, construído pelas palavras" (HATHERLY, A., 1997:7). Efetivamente, as *Tisanas* representam um mundo criativo que é a essência da própria escrita hatherlyana que se faz experimental.

Para a Autora, que estudou cuidadosamente as religiões orientais nos anos 60, nomeadamente o Budismo, "tratava-se de uma forma de subversão, de contrariar a minha religião profundamente ocidental, católica" (GASTÃO, A., 2011a: 37), apesar desses interesses serem fundamentais e surgirem como tendência na época. No entanto, ressalve-se que se fala mais do Zen no Ocidente do que no Japão, onde é apenas uma escola budista entre muitas dezenas de outras:

> É por virtude da repercussão exercida aquém-oceano que o zen beneficia nas ilhas nipónicas de um certo interesse. O japonês, pela parte que lhe cabe, não o distingue do mundo religioso global, do ambiente religioso um tanto vago em que se sente inserido. Não lhe atribui importância especial, como a que lhe dá certa moda efémera e alguma exploração que dele hoje se faz na Europa e na América"
>
> (ARNOLD, P., 1973: 8)

O Budismo Zen afirma-se como escola independente no século XIII, com o aparecimento das correntes Rinzai e Soto; contudo, desenvolve-se enquanto prática no seio da escola Tendai a partir do século VIII. Vejamos as características da corrente Rinzai:

> […] foi introduzida por diferentes mestres japoneses que se encontravam na China ou que tinham estado em contacto com mestres chineses vindos ao Japão (tal como Yishan Yining). Esta escola dá ênfase à atividade manual e à prática do *zazen* («meditação sentada»), e a uma preferência pelo uso do *koan* como instrumento de meditação. A instrução da disciplina através dos *koan* («caso público»), isto é, de questões colocadas pelo

[186] Caixa 21 do Espólio, Entrevista de Humberto Fialho Guedes (1969/1970), p. 28.

> mestre de forma sintética e paradoxal, a serem resolvidas durante a meditação sentada ou a execução de trabalhos manuais, exprime a essência da disciplina do Zen Rinzai, na qual a transmissão do ensinamento evita as armadilhas do pensamento discursivo e supõe uma resposta intuitiva como prova que o discípulo atinge a verdadeira compreensão. A prática do *koan* tem como objectivo provocar uma espécie de curto-circuito no espírito do praticante que, libertado de toda a construção intelectual, pode estar aberto à experiência do *satori*.
>
> (CELLI N., 2011: 132)

Ora, como acabamos de constatar, a transmissão do ensinamento faz-se por intermédio de um mestre que é capaz de reconhecer a experiência da iluminação no discípulo. Como nos explicita Paul Arnold, "O primeiro dos métodos recorre ao *kôan*, pergunta ou parágrafo terminada por uma interrogação aparentemente irrespondível e que o mestre propõe à contemplação do aluno" (1973: 176). E esse instrumento de meditação possui ainda um valor mais intrínseco:

> […] o *kôan* ajudava o discípulo a passar da reflexão ao domínio do inefável. Devia encher toda a sua vida mental, ser a sua vida mental, ser afinal de contas a sua vida, destruir o seu mundo lógico, convencê-lo da inutilidade e do carácter ilusório deste. Tomando o lugar do seu modo de pensar, daquilo que ele considera o seu Eu, o *kôan* e ele são uma e a mesma coisa; o aluno une-se a ele.
>
> (ARNOLD, P., 1973: 177)

Ana Hatherly estuda e deixa-se encantar pelos ensinamentos do Budismo Zen que se repercutem nas suas *Tisanas* e reconhecemos igualmente que o Zen exerce profunda influência nas Artes:

> […] encontrando na instantaneidade da pintura a tinta, na eficácia da linguagem poética ou na perfeição do gesto ritualizado, um instrumento ideal para evocar a experiência da iluminação. A transmissão do ensinamento faz-se por intermédio de um mestre, mais do que pelas escrituras, e apenas o mestre é capaz de reconhecer a experiência da iluminação no discípulo. A importância desta figura é confirmada pela difusão dos *chinzo*, retratos pintados ou esculpidos dos grandes mestres.
>
> (CELLI, N., 2011: 132)

De facto, as Artes Zen fazem parte do método e são reveladoras do espírito zen. Para além da ordem e do símbolo metafísico, estas artes reintroduzem a cultivam o sentimento do belo, que é harmonia, calor afetivo face ao objeto de arte, como o jardim, a flor, o desenho, a caligrafia, etc. (ARNOLD, P., 1973: 178).

É usual a escrita hatherlyana presentear-nos com a presença de diálogos entre poesia e prosa e a junção de diferentes géneros e tipologias discursivas, pelo que os *koans* japoneses vieram contribuir indubitavelmente como uma referência e um modelo de escrita inovadora.

Na obra *Vocação de Escritor- Descubra, Desenvolva e Eduque a Sua Vocação Literária,* as autoras Thaisa Frank e Dortothy Wall consideram os textos curtos como forma de descobrir a nossa história e dão alguns exemplos de pequenos textos que são moldados de acordo com elementos diferentes e do número de formas que a «voz» do escritor tem para contar uma história[187]. Frank e Wall mencionam Ana Hatherly como exemplo de uma escritora portuguesa que usa a fantasia e a forte imaginação para dar forma às suas obras em prosas, referindo dois exemplos notáveis de uma série que a Autora escreve chamada *351 Tisanas*[188]: a *Tisana* 82 e a *Tisana* 87. A propósito destes dois exemplos, afirmam que "a imaginação é estranha, mas o raciocínio imita a precisão de uma prova geométrica. Hatherly deixa que as imagens se desenvolvam. Também consegue apresentar variações surpreendentes" (1999: 103). Segundo as autoras, Hatherly escreve pequenas histórias usando a técnica da imagem principal como uma premissa, o que auxilia a moldar e a dar forma a uma história e a despertar novas experiências.

Rosa Maria Martelo destaca as *Tisanas* como breves textos escritos numa prosa que é difícil de automatizar da poesia em registos que lembram as histórias para crianças, que se iniciam pela fórmula «Era uma vez…»; em que as palavras são frequentemente exemplos de metamorfose; que nos mostram que é possível não haver assertividade das leis e das regras; que "desestabilizam o domínio do *logos* e o senso comum, questionam o que pareceria óbvio e inquestionável" (2014: 9). Para esta estudiosa, os agentes ─ como o pintor, o artista, o poeta, a criança ─ são "agentes de porvir, apresentam a *poiesis* como princípio artístico, exemplificando uma ontologia da metamorfose" (2014: 9). Efetivamente, estes agentes ilustram a instabilidade e propõem que ela seja entendida como uma poética que representa uma indeterminação do sentido que encontra no humor um aliado essencial.

Na opinião de Rosa Martelo, o modelo narrativo dos *koans* budistas coadjuva o desenvolvimento de registos híbridos na poesia, enveredando pela articulação entre lirismo e narratividade, destacando como princípio do *koan* budista a indeterminação "que nos conduzem à impossibilidade de decidirmos qual o sentido a atribuir" (2014:

[187] Capítulo 25 – "Os Textos Curtos como Forma de Descobrir a nossa História", pp.100- 105.

[188] Quimera, 1997.

12). Ora, a experiência dessa indeterminação é aquilo que a própria Ana Hatherly descreve como «acontecimento-problema-interrogação-enigma».

O *koan* é um problema que tem como função principal conduzir à meditação e proporcionar o *Satori,* isto é, o despertar da iluminação que pretende desvendar o invisível.

Martelo destaca que no processo de aquisição de conhecimento, há alguns aspetos que as poéticas dos anos 60 e 70 consideravam com curiosidade:

> Enumerando alguns, será de destacar: 1) a reificação da linguagem enquanto acontecimento em si mesma, já que muitos casos narrados dizem respeito a ocorrências estritamente linguísticas que suscitam uma meditação sobre a própria linguagem e o seu modo de funcionar; 2) o facto de a meditação sobre a linguagem intensificar a sensação de estranhamento, de deslizamento do sentido, bem como a consciência do paradoxo; 3) o modo como a atenção obsessiva dada às palavras nucleares do koan pode conduzir a um efeito de desligamento entre palavras e mundo.
>
> (2014: 13-14)

Os processos enumerados estão bem patentes nas poéticas de tradição moderna e, como afirma a mesma estudiosa, os *Koans,* na medida em que transportam o ideário budista, "enfatizam a impermanência, o vazio, a não-dualidade e o não-eu" (*id*.: 14), estando todas estas referências muito presentes nas *Tisanas* de Ana Hatherly.

Um *koan* não se destina a ser solucionado ou resolvido, antes deve abrir caminho "para um exterior da linguagem, para o saber extra-linguístico que o budismo valoriza" (MARTELO, R., 2014: 16). Nos *Koans,* procura-se igualmente preencher os intervalos no discurso, os espaços vazios e o silêncio que brota e que inquieta. Os *koans* apresentam-se assim como enigmas, questões dos mestres budistas e colocam "questões que verdadeiramente desalojam a pessoa do hábito de pensar racionalmente" (MARTINHO, J., 2001: 9).

As *Tisanas* de Ana Hatherly espelham os processos de experimentação discursiva, próximos dos *koans* budistas, num plano de funcionamento e num nível heurístico, enquanto formas de meditação de origem oriental, revelando que essa escrita é desestabilizadora, quer ao nível da linguagem, dos agentes, do pensamento, da estrutura narrativa, da forma textual.

4.2. Uma obra em progressão

Como a própria Autora referiu, as suas *Tisanas* são "uma obra em progressão" que revelam um itinerário de uma vida marcada pela meditação, pela atitude filosófica,

pela ironia, pela subversão, pela liberdade. Estes poemas em prosa assumem provocações que tornam a escrita *a matéria com que trabalha* e *um itinerário de uma vida*. Nesse sentido, Ana Hatherly afirma que a escrita das 463 *Tisanas*, que demoraram mais de trinta anos a produzir, "correspondem a uma obra aberta, que não vai chegar ao fim senão quando eu morrer. Como tantas vezes já o disse, eu sou um artífice que manipula e interroga a matéria com que trabalha." [189]

O processo de construção das *Tisanas* remete-nos para um ciclo contínuo que prossegue esse itinerário de vida e que, em cada edição publicada, sugere "uma obra em metamorfose contínua e incessante escritura" (TEIXEIRA, C., 2010: 68) e desta forma poder-se-á realizar uma leitura das *Tisanas* como "uma escrita em metamorfose" (DANIEL, C., 2008).

Recordamos que, em 1969, foi publicada a primeira edição destes fragmentos de poesia em prosa com o título *39 Tisanas*; em 1970, é publicada uma nova edição ─ *63 Tisanas*; e até 2006 saem a lume mais quatro edições, sendo a última edição *463 Tisanas*, que inclui as três Proto-Tisanas[190] (I- O gato amarelo; II – A análise; III – A pesquisa) e as Duas Quase-Tisanas (Quase-Tisana N.º VII-C e Quase-Tisana N.º RL-23.X). Desta forma, a escrita, tal como o trabalho de investigação que a Autora realizou durante toda a sua vida, surge "como um projeto em devir" (HATHERLY, A.,1997: 10).

No final da obra *463 Tisanas*, como já referimos anteriormente, surgem três Proto-Tisanas e duas Quase-Tisanas que se apresentam como experimentações sobre o poema em prosa face ao conjunto de *Tisanas*. As semelhanças e um elemento dissonante entre os textos de estudo experimental e o conjunto foram evidenciados por Claudio Teixeira:

> As afinidades são claras: encontramos aqui a concisão do aforismo, a construção alegórica, a paródia da fábula e da parábola, a ironia, a estética do fragmentário e do inacabado, a narração de acontecimentos cotidianos que adquirem um desenvolvimento imprevisto. Porém, como voluntária dissonância, Ana Hatherly introduz aqui outros ingredientes: as três "Proto-Tisanas", identificadas cada uma com um algarismo romano, são organizadas em linhas breves, simulando "versos" (ainda que encadeados em sequëncia discursiva, como no *enjambement*); o porco de estimação Rosalina cede ao gato Leonardo o papel de interlocutor da narradora; e o foco central do texto é agora a reflexão [...]
>
> (2010: 82)

[189] Resposta 8 de uma entrevista dirigida por Horácio Costa (pp. 2 e 3). Caixa 53 do Espólio.

[190] Já publicadas em *Operação 2 -Estruturas Poéticas*, de 1967.

Note-se que as três Proto-Tisanas foram publicadas pela primeira vez em *Operação 2*, 1967, como vertente exploratória da estrutura de Tipo G – metalinguagem[191], num estudo mais abrangente designado «Estruturas Poéticas», um exemplo de experimentação estrutural iniciada nos Livros III e IV de *Anagramático*, escritos entre 1965 e 1966, por Ana Hatherly.

A primeira Proto-Tisana tem oito versos, a segunda tem vinte e dois versos e a terceira tem trinta e nove versos, apresentando-se como exemplos já embrionários da subversão, da indefinição entre real e irreal e *non-sense*:

I

Durante muito tempo
tentei compreender por
que razão o meu gato Leonardo
sempre tão afectuoso detestava
a mulher da limpeza. Mas
um dia fez-se luz no meu
espírito. Ela chamava-se
Conceição e ele era amarelo

(2006: 167)

II
Peguei numa agulha bem fina,
enterrei a sua ponta na parte inferior
da cabeça do dedo indicador esquerdo.
Extraí uma gota de sangue. Coloquei-a
sobre a pequena lâmina de vidro, estendi-a
bem e examinei-a ao microscópio, aumentada
200 vezes, vi uns discos brilhantes como sóis.
Comecei a contar mas desisti. Eram em número
Excessivo. A gota devia conter cerca de
5 000 000 de discos. […]
[…]
Nesse momento minha irmã abre a porta e diz:
Olha que a banheira está a transbordar.

(2006: 167-168)

III
Um dos fenómenos mais perturbantes
da natureza é o da impenetrabilidade
da matéria. […]
Foi por isso que resolvi,
como cientista que sou, fazer as minhas experiências.

[191] Cf. *Um Calculador de Improbabilidades* (2001), pp. 17-18 e 107-111 – Obra considerada por Ana Hatherly como a antologia da sua poesia experimental.

[…]
Dirigi-me despois ao laboratório.
Fiquei um pouco hesitante. Não sabia por onde
começar, de tal modo que estava rodeada de
objectos, digo, de corpos. Parei pois um
instante a olhar à minha volta quando oiço
um ruído familiar. Era o meu gato que estava
do lado de fora da varanda e miava.
Compreendi rapidamente.
Abri a vidraça. Peguei no gato ao colo.
Acariciei-o. Segurei-o bem com o braço
esquerdo. Com o braço direito retirei do
tabuleiro instrumentos de cirurgia
um bom estilete. Sentei-me. Deixei que o
gato se instalasse confortavelmente sobre os
meus joelhos. Com firmeza enterrei o estilete
na sua coxa direita.
O estilete atravessou a coxa.

(2006; 168-169)

As duas Quase-Tisanas (Quase-Tisana N.º VII-C e Quase-Tisana N.º RL-23.X) apresentam-se escritas em prosa e identificadas com códigos (letras e números) lembrando as experimentações dos poemas em prosa "com laivos de ficção científica — por exemplo em *Anatomia e Liberdade do Poeta Robot TU-144-Ag* —, uma temática já abordada em 1965 no volume *Sigma* (HATHERLY, Ana, 2001: 17). Os dois textos reiteram o enigma verbal que se instala perante a alteração da realidade, a perturbação, a transgressão, a incomunicabilidade:

Quase-Tisana N.º VII-C

E quando o sol surgiu no horizonte o céu apresentava o aspecto de algo coberto por uma mancha cujos contornos alastravam. Aterrorizados, os homúnculos cobriram a cabeça com os seus pequenos braços e dirigiram-se para as suas cavernas a fim de deliberarem acerca das medidas a tomar perante a invasão dessa mancha cujos contornos alastravam. Estiveram reunidos longamente e quando chegaram a uma conclusão, embora provisória, enviaram os espias para fora das cavernas para averiguarem quais os progressos feitos pelo inimigo. Quando saíram das cavernas os espias não viram nada. Era de noite. Concluíram que o inimigo se retirara talvez para procurar reforços. Ficaram de sentinela a ver o que acontecia. Quando o sol começou de novo a surgir no horizonte recolheram às suas cavernas para prestarem as suas informações. Novamente reuniu a assembleia dos homúnculos sábios que ficaram deliberando longamente. Quando chegaram a novas conclusões enviaram os seus espias para fora das cavernas para averiguarem quais os progressos feitos pelo inimigo. Quando saíram das cavernas os espias não viram nada. Era de noite.

(2006: 173)

Quase-Tisana N.º RL-23.X

Era uma vez um pé de lápis. Saído de casa de manhã encontrou um sapato. Surpreendido pela estranha forma disse para consigo: que será isto? Estacou diante do sapato e começo a

> rodeá-lo, da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, depois para cima, depois para baixo. Mas para dentro? Aí o lápis quis dobrar a cabeça. Mas não via nada. Recomeçou a rodear o sapato dando voltas sobre voltas. Mas para dentro? […] Atordoado ia fechar os olhos quando viu que estava dentro de água. Dentro de água? À sua volta flutuavam inúmeros outros lápis emergindo nos mais variados ângulos. Eram muitos lápis. Como? – disse para consigo – então sou tantos? Olhou para cima e viu o sapato. Ao erguer os olhos ergueu também a cabeça, mas todos os outros lápis se ergueram ao mesmo tempo, possuídos de uma flexibilidade amolecida que a tontura colectiva não chegava para explicar. […] Agora todos os lápis gritavam: Para cima! Para dentro! Um exército de ondulações, tacteantes platelmintes de lábios pintados. […] O impulso fora em excesso. Agora as cabeças pendiam para dentro mas para baixo. […] Um instante de reflexão e todos os lápis escorregam pelo sapato fora. O sapato flutuava coberto de marcas da passagem dos lápis desaparecidos.
>
> (2006: 173-174)

Estas composições que evoluíram para *Tisanas* são remetidas para o fim da obra, deixando ao leitor a verificação desse desenvolvimento até chegar à "forma inspirada pela antifábula oriental (Koan), com a sua capacidade de síntese, ascese e concentração" (ENGELMAYER, E., 2004: 65). Tudo o que é ornamental num fragmento da realidade é, portanto, dispensável e "o mergulhar desse fragmento na matéria da linguagem revela a essência da realidade na superfície da forma" (*ibid.*).

Em entrevista a Fernando J.B. Martinho, a Autora afirma que o êxito das *Tisanas* se deve ao facto de ser um "conjunto de atitude filosófica, grande ironia, melancolia e provocação", destacando alguns elementos importantes nesta escrita singular: "há uma profunda meditação, é realmente um tratado de filosofia, uma obra aberta (no sentido actual e barroco do termo); é a minha vivência secreta, mais profunda"; "Há qualquer coisa de profundamente humano, doloroso e ao mesmo tempo exaltante da existência, que às vezes transparece nalgumas tisanas" (MARTINHO, J., 2001: 8-9). Nessa linha de pensamento, Elfriede Engelmayer destaca que as *Tisanas* representam "uma forma de confronto da autora com a realidade e com a sua representação através do signo, um confronto que visa uma teoria global" (2004: 65).

Ana Marques Gastão apelida a sua obra de "metafísica antidogmática em acção" (2017: 2) na medida em que se verifica uma deslocação da linguagem e uma desconstrução das estruturas textuais. Efetivamente, as *Tisanas* são um projeto de escrita em aberto que Hatherly assume simultaneamente como um roteiro pessoal e como um breviário: "É o livro como máxima" (MARTINHO, J., 2001: 9). E desta forma as *Tisanas* surgem como a própria escrita:

> Vou. Por vezes um pouco cegamente estendendo a mão para a folha em branco. É o meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela.

(*Tisana* 350: 131)

> […] Há uma plasticidade mental que a escrita reinventa. O que atravessa a mente escorre da mão
>
> (*Tisana* 437: 156)

> Os tentáculos da escrita. A escrita é um polvo, um molusco versátil. Tem infinitos recursos. Escapa sempre. Abstractiza-se. Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse
>
> (*Tisana* 439: 157)

> No Museu do Cairo o escriba é uma estatueta dentro de uma caixa de vidro. Expectante, com a mão levantada, com um ar ansiosamente submisso aguarda a ordem de escrever. É um escravo do ofício. Como eu já disse, a escrita é uma escribatura. Encerra quem a pratica numa prisão transparente.
>
> **(***Tisana* 443: 158)

> […] Quem se fascina com as audácias acrobáticas da escrita, com o seu corpus de artifício? O escritor foi sempre um funâmbulo cego e o leitor é apenas um espectador de passagem.
>
> (*Tisana* 448: 160)

> Quando escrevo pratico uma arte quase marcial. É o meu Kung-Fu escritural. Quem há-de ser o meu adversário senão tudo? Viver é uma autodidaxia contra o desaparecimento.
>
> (*Tisana* 450: 160)

Ora, estas *Tisanas,* que se oferecem ao leitor como um desafio, e que se apresentam como a própria escrita, desvendam a relação e a ligação entre Autora e leitor: a problemática do segredo, como podemos constatar no fragmento seguinte:

> O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo – se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito.
>
> (*Tisana* 126: 69)

Como podemos constatar, esta relação entre os dois vive do prazer e de tensões, e o segredo pode ser desvendado, mas, como é referido na *Tisana,* e numa alusão a alguns mestres, o mais importante é "não poder ser dito", numa referência frequente ao sentido de toda a sua obra.

Ana Marques Gastão observa que o diálogo entre a escritora e um leitor inventado (invisível) revela "o mundo das ideias e da experiência, mediados estes pela

escrita-textura do real, de que Ana Hatherly é, segundo ela própria, uma investigadora" (2017: 10) e nesse sentido afirma que:

> O carácter enigmático das tisanas – que em si transportam o conhecimento do Experimentalismo, da Psicanálise, do Estruturalismo e do Budismo Zen […] – causa no leitor uma ilusão hermenêutica, o que conduz, por vezes, a uma redução do sentido. Há que lê-las com abertura e pureza interior sem a qual não apreciamos o aroma das cerejas. Tão pudicas como ousadas, tão horríficas como belas, oscilam entre uma implacabilidade lógica e o não sentido. Se o mundo é incompreensível, como se entende o que nas suas páginas se escreve? Na sua estratégia cínica e suspensa, estes textos, criadores de uma mitologia da ausência, imbuídos da crença kafkiana de que «o inexplicável é inexplicável», proporcionam-nos um radical questionamento da existência por meio da sua não previsibilidade e sobretudo de um diálogo entre verdade e mentira.
>
> (2017: 11)

Ana Hatherly dialoga com a estética japonesa, nomeadamente com a presença de elementos da poética japonesa na sua produção textual, como o uso da parábola, do paradoxo e de outros recursos tradicionais dos *Koans* japoneses, evidenciando que "Não se pode passar distraído pela cultura japonesa" (PINTASILGO, M., 2005:35). À semelhança do *Koan,* também o *haiku* desperta o interesse de Ana Hatherly; contudo, a Autora não adota este género poético no seu trabalho criativo. Para além do interesse na pesquisa da cultura japonesa, Hatherly estuda a estreita relação entre poesia e pintura e a estrutura combinatória do ideograma.

Como nota Claudio Teixeira, "No caso específico da escritora portuguesa, o contato com a escrita, formas artísticas e sistemas de ideias do repertório cultural japonês inseminou boa parte de sua produção poética e pictórica, e em particular a série das *tisanas*" (2016: 75).

A base para a invenção das *Tisanas* é, pois, a estrutura narrativa do *Koan* em que predominam o humor e o *non sense,* como elementos perturbadores da lógica convencional, e o elemento lúdico surge em destaque. No seu artigo «Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente», Claudio Teixeira estabelece uma comparação ilustrativa entre as *tisanas e* alguns *koans* apresentados por Taisen Deshimaru, na obra *A Tigela e o Bastão,* destacando que as afinidades estilísticas entre ambos os textos são notórias: "humor, ironia, paradoxo, enredo similar ao da fábula, com a incorporação de animais como personagens com características humanas, ações inesperadas e, sobretudo, discurso enigmático" (2016: 78). Efetivamente, o objetivo do *koan* é a conquista da sabedoria através da descodificação de enigmas e paradoxos e, nesse sentido, o *koan* apresenta-se como uma:

> […] máquina de produzir perplexidades, pois neste caso o enigma não tem respostas prévias, antes oferece, no próprio ato da enunciação, uma pluralidade de experiências imaginativas, verbais e não verbais, até à obtenção de um estado intuitivo, não-racional, que resolve sem resolver a proposição misteriosa («Voltemos ao *koan*. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia da humildade», diz a *Tisana* 275).
>
> (2016: 78)

Por isso, se afirma que, tal como a «*obra aberta*» de Umberto Eco, também o *koan* permite uma permanente possibilidade de aberturas e hipóteses várias de significados, invocando aqui a imagem do labirinto que oferece múltiplos caminhos até se encontrar o centro.

As *Tisanas* assumem, como vimos, o caráter de uma obra aberta que compreende e valoriza a capacidade criativa e interpretativa que conduz a uma reestruturação do pensamento e que proporciona "toda uma amplitude de possibilidades de leitura" (ALVES, S.: 2009). Não só enquanto leitores, mas também enquanto estudiosos, destacamos alguns destes intérpretes da obra hatherlyana que se deixaram fascinar pelas *Tisanas*.

António Santiago Areal faz uma interpretação[192] da *Tisana* 5 associando-a a um canto rasgado. Pedro Tamen, num postal datado de 24 de fevereiro de 1994, diz ter adorado a *Tisana* 77: "Sou um privilegiado com uma amiga destas."[193] Fernando Pinto Amaral escreve a Ana Hatherly, dizendo: "Foi um prazer ter recebido as suas *351 Tisanas,* não apenas as que evocam a experiência da viagem à Índia que partilhámos, mas todas elas, porque são textos que a cada nova leitura parecem abrir sempre mais caminhos de encantamento ou lucidez"[194] e, num postal, datado de 19 de junho de 2006, refere a sua intenção de escrever um texto, no verão, relativo às *Tisanas* para juntar a um livro de ensaios sobre temas da literatura.[195]

A propósito das *Tisanas* 40 a 42, Luís de Sousa Rebelo refere que são uma profunda reflexão filosófica que se alia na forma lapidarmente epigramática do aforismo ou da máxima de Confúcio e Lao-Tsé, a uma desmontagem da nossa visão habitual do quotidiano[196]. João Ferreira, numa carta[197] enviada de Brasília, a 15 de agosto de 1979,

---

[192] Caixa 5 do Espólio.

[193] Caixa 5 do Espólio.

[194] Caixa 6 do Espólio, em postal datada de 18 de agosto de 1997, Ericeira.

[195] Caixa 37 do Espólio.

[196] Caixa 7 do Espólio, Luís de Sousa Rebelo é Leitor de Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade de Oxford, King`s College. A data é 24/07/1973.

escreve: “Poetisa que percorre os caminhos mais variados da criação literária e que descobriu a forma mais original do mundo de fazer «charge» crítica e sátira político-social: a tisana. (…) Usar a linguagem (a crítica) que me é muito próxima e outra (a poética) que me é muito querida”. Ángel Crespo, numa carta de Mayagüez (Porto Rico), datada de 11 de outubro de 1978, destaca a polivalência e a radical poeticidade das *Tisanas* e propõe uma apresentação gráfica para as mesmas: poderiam ser escritas numa dessas bolsas em que se confecionam o chá. Noutra carta de 22 de dezembro do mesmo ano, o poeta espanhol refere que as *Tisanas* possuem uma mensagem que supõem um novo código.[198] A 10 de fevereiro de 1991, a brasileira Maria dos Prazeres, em carta dirigida a Ana Hatherly, afirma que as *Tisanas* estão a abarrotar de citações (Lacan e outras) algumas expressas, outras implícitas.[199] Aquando da publicação de *39 Tisanas* de Ana Hatherly, a escritora Maria Teresa Horta afirma no jornal *A Capital*, a 20 de agosto de 1969, que este é um “livro contundente, agressivo, ao mesmo tempo que tão belo, ao mesmo tempo que tão doce!”; contudo, destaca que é “um livro de tensão, um livro onde todas as coisas são ditas, mas de uma maneira quase ingénua, «naïf»; como aquela que raia o improvável, como aquela simplicidade que revela o absurdo”.[200] Refira-se ainda que a *Tisana 37* foi usado para realizar um *film script* com o título «A mão inteligente» de Luís Alves de Matos, um documentário de 2002 que percorre 40 anos da obra visual de Ana Hatherly: a poesia experimental, a pintura, o desenho e o cinema. Neste filme, a artista revisita o seu próprio percurso criativo que desenvolveu de forma brilhante ao longo da segunda metade do Século XX.[201]

Notamos, pois, através do testemunho destes leitores-intérpretes-admiradores, um fascínio notório por esta nova forma textual hatherlyana. Na realidade o encanto por esta escrita, feita de dualidades, transgressões, subversões e inconformismos, continua a oferecer ao leitor “um conjunto de relações inesgotáveis, ao qual acrescenta o seu próprio contributo” (ALVES, S., 2009).

---

[197] Caixa Espólio 8.

[198] Ambas as cartas constam da caixa 8 do Espólio.

[199] Caixa 9 do Espólio.

[200] Caixa 16 do Espólio. Suplemento de quarta-feira de *A Capital*- «Literatura e Arte» (20/8/1969), p. 7.

[201] Caixa 49 do Espólio. Luís Alves de Matos é produtor da Amatar Filmes.

Consideramos também importante referirmos que as *Tisanas* e os Sonhos hatherlyanos são textos com semelhanças porque é a mesma pessoa que os escreve, porém, a origem das *Tisanas* é o Budismo Zen que se reporta a (anti)fábulas dos Mestres Zen que a Autora inventou.

Tal como nos Sonhos, nalgumas *Tisanas*, o sonhador está presente; contudo, o sonho raramente acontece. Algumas *Tisanas* têm uma atmosfera onírica, ou seja, são o registo de sonhos. Transcrevemos alguns exemplos:

> Nessa noite eu sonhara com um macaco sentado tão triste que quando acordei uma lágrima caía-me pela face. Ele era extremamente feio e a barba crescia-lhe na cara com um desalinho só comparável à irregularidade da curva de suas pernas. […]
>
> (*Tisana* 22: 27)

> Quando ontem regressava a casa vi numa vitrine o meu porco Rosalina com os dentes de fora às riscas azuis e com uma criança sentada no lombo. Fiquei muito perplexa. porquê pensei porquê. mas mais tarde concluí: eis a natural solidão animal.
>
> (*Tisana* 53: 45)

> […] Nessa noite sonho contigo, sonho que encosto o rosto contra o teu peito e sinto uma indescritível sensação de bem-aventurança. Durante todo o dia seguinte penso nesse sonho. À noite sonho outra vez contigo. Estamo-nos despedindo. Pergunto: sabes quanto eu te… Tu respondes: sei, mas não quero dizê-lo nem ouvi-lo nem sequer admiti-lo. Então acordo e compreendo que a nossa união nunca se dará porque não é mística nem mítica.
>
> (*Tisana* 283: 115)

Para Ana Hatherly, "Criar a perplexidade é tirar o tapete por baixo dos pés da pessoa, retirar as certezas"[202], ou seja, é a "Verfremdung"[203]. Esta estranheza que Hatherly cria deliberadamente dentro do conhecido provoca então aquilo que denomina por «Verfremdung» (ROSENGARTEN, R., 2004: 120). Esta «alienação» assume uma das posturas centrais da Autora nestes seus poemas em prosa visto que o estilo Zen tinha como função o desalojar as pessoas do hábito e criar perplexidade. Aliás, a perplexidade surge com frequência nas primeiras duzentas *Tisanas*. Seguem-se alguns exemplos:

> Quando cheguei a casa o meu porco Rosalina estava a escrever à máquina. Fiquei num grande estado de perplexidade e por isso perguntei o que estás aí a fazer. Sem erguer a cabeça Rosalina apontou com o chispe para o papel convidando-me a ler. […] Rosalina foi sempre o que me impeliu ao mergulhar na metafísica. Por isso sem dizer nada dirigi-me para a cozinha. Abri a gaveta dos talheres. Tirei a grande faca do estojo do trinchante. Acendi o lume e pus a grelha a aquecer. Dirige-me de novo para o escritório onde Rosalina

[202] Caixa 24 do Espólio - Entrevista de Ruth Rosengarten in *Arte Ibérica,* Mensal, Ano 4, n.º 35, Maio de 2000, pp.10-15/p. 13.

[203] Caixa 24 do Espólio - Entrevista de Ruth Rosengarten in *Arte Ibérica,* Mensal, Ano 4, n.º 35, Maio de 2000, pp.10-15/p. 14.

> escrevia à máquina. Cortei-lhe algumas febras do lombo. O suficiente para uma bela refeição. Cortei também um pedaço de fita para enfeitar a travessa.
>
> (*Tisana* 29: 30)

> Quando ontem regressava a casa vi numa vitrina o meu porco Rosalina com os dentes de fora às riscas azuis e com uma criança sentada no lombo. Fiquei muito perplexa. porquê pensei porquê, mas mais tarde concluí: eis a natural solidão animal.
>
> (*Tisana* 53: 45)

> Era uma vez uma camarinha que queria ser cabeça de fósforo. Para quê perguntou uma grainha de uva.
>
> (*Tisana* 65: 50)

> Era uma vez uma cidade onde os habitantes depois de emagrecerem muito se tinham transformado em puros triângulos. Nos jardins em vez de árvores havia grandes buracos redondos onde se enterravam grandes parafusos mortos.
>
> (*Tisana* 73: 52)

> Era uma vez um mar de esparguete em que as praias eram de arroz-doce. Nos dias de tempestade erguiam-se dele grandes emaranhados de minhocas zangadas que desmoronavam na praia com um ruído de vómito. Quando o tempo estava bom vinham os banhistas trazendo grandes frascos de canela. Então as ondas ofereciam o lombo deixando pender as línguas. Quando os banhistas se retiravam ficava tudo parecido.
>
> (*Tisana* 86: 56)

> Era uma vez. O escorpião e a rã, o bicho-de-conta e o dever hospital encontraram-se à beira-rio. O escorpião estava à espera enquanto a rã ladrava e o bicho-de-conta ia para casa. O dever hospital então ficou à espera. Passou o tempo. O dever hospital perguntava porquê porquê. O escorpião dizia é a minha natureza. Enquanto a rã pensava. O bicho-de-conta foi para o quintal. Sentou-se debaixo da figueira. Olhou para cima e viu a árvore carregada de grandes figos pretos. Então começou a chorar.
>
> (*Tisana* 101: 61)

> Estou no mundo das baratas. Só no meu lavatório há várias. Dantes tinha medo agora digo xoo xoo suas galinhas dêem lá às patinhas fora da minha escova de dentes. Obedecem-me. Saem do lavatório e vão para o toucador.
>
> (*Tisana* 145: 74)

É essa a intenção das *Tisanas*: criar estranheza deliberadamente, enquanto que nos *Sonhos* essa estranheza é «natural», registando-se uma subversão verbal. Note-se o que a Autora refere sobre esses dois tipos de textos: "Tanto nos *Sonhos* como nas *Tisanas*, eu estudo-me a mim própria, as minhas próprias experiências. Às vezes, as minhas *Tisanas* surpreendem-me a mim própria".[204]

[204] Caixa 24 do Espólio - Entrevista de Ruth Rosengarten in *Arte Ibérica,* Mensal, Ano 4, n.º 35, Maio de 2000, pp.10-15/p. 15.

4.3. O mundo das *Tisanas* construído pela escrita criadora

Fernando J.B. Martinho, a propósito de *351 Tisanas* de Ana Hatherly, em artigo da revista Visão[205], sobre a versão aumentada das *Tisanas* com mais de 129 novos textos, intitulado «Nas margens do Koan», observa o seguinte sobre esta obra: pertence ao domínio da escrita criativa; é um desafio para o leitor; o koan foi um ponto de partida; os textos da obra são heterogéneos na medida em que são apontamentos diarísticos ligados às viagens da autora; são textos aforísticos e reflexões e ainda poemas em prosa ou relatos curtos. Ora, estes textos seduzem, segundo Martinho, pelo inesperado dos desenlaces, pela atmosfera misteriosa ou inquietante que os envolve, pelo insólito da situação e pelo humor que nos obriga a uma profunda revisão dos nossos hábitos mentais.

As *Tisanas* contêm, pois, uma sabedoria assente em palavras-chave que se afiguram ao leitor como um "perplexo puzzle" (GASTÃO, A., 2017: 12) e que o entusiasmam e desafiam permanentemente. Para a formação desta ideia do texto como puzzle concorrem vários recursos utilizados, que exibem uma linguagem enigmática, subversiva e de transgressão, numa escrita desestabilizadora.

Nas últimas *Tisanas* publicadas (por exemplo: 349, 371, 404, 406, 414, 432, 434, 435, 436, 446, 448, 455) surgem uma série de questões e interrogações que estão em sintonia com o que é preconizado pelo pressuposto da estrutura do *koan.* Só a epígrafe de Epiménides de Cnossos («*Todos os cretenses são mentirosos e nunca deixam de mentir*») parece encontrar uma solução-chave na *Tisana* 455: "Em arte a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos" (p.162).

No fragmento 340, estabelecem-se os pilares de construção destes textos: renúncia, ascese, pudor, disciplina e, como uma reflexão-desejo que irá dar frutos no futuro, espera-se que "Talvez um dia, nessa minha arte pobre floresça o brilho. Eis a esperança de todo o escritor" (p. 128). Nestes fragmentos numerados que são apresentados por Ana Hatherly como poemas em prosa, a classificação de género literário é também um desafio reforçado pela nova tipologia textual específica, isto é, os vários tipos de *Tisanas*: *Tisana* matinal (103: 62); *Tisana* de amor sem par (293: 115), *Tisana* do preço fantástico, (294: 115), *Tisana* de amor tranquilizante (295: 116), *Tisana*

[205] Caixa 29 do Espólio.

do tempo (339: 127), *Tisana* dos Vizinhos (342: 128), *Tisana* dos Anjinhos (349: 131), *Tisana* do sofrimento (382: 140), *Tisana* da mulher é a número 409[206] (409: 149).

Esta tipologia singular criada por Ana Hatherly, definida como poesia em prosa, transporta ela mesmo a sua impressão digital no nome atribuído (*Tisana* 229) ou referido — Ana — (*Tisana* 198) e assume o seu caráter textual peculiar ao incorporar estruturas inovadoras e recursos inusitados e vários que contribuem para o estilo singular: a fórmula tradicional «Era uma Vez» (por exemplo, nas *Tisanas* 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 95, 97, 102, 157, 163, 164, 191, 196, 202, 205, 212, 213, 216, 217, 219, 353, 374, 375, 388, Quase-Tisana N.º RL – 24x); a estrutura de carta (*Tisana* 2); o recurso à língua francesa e inglesa (*Tisanas* 2, 5, 35,111, 139, 206, 249, 252, 281, 282, 299, 324); uso de palavras só com letras maiúsculas (por exemplo, nas *Tisanas* 111, 281); a utilização do diálogo com recurso ao discurso indireto (por exemplo, nas *Tisanas* 13, 19, 21, 22, 23, 32, 33, 38, 116, 132, 141); moralidade/sentença final (por exemplo, nas *Tisanas* 12, 23); ausência de pontuação (por exemplo, nas *Tisanas* 11, 25, 32, 35, 43, 47, 48, 50, 114, 125, 123, 128, 136, 150, 268); sintaxe alterada (por exemplo, nas *Tisanas* 113, 118, 175, 265); minúscula depois do ponto final (por exemplo, nas *Tisanas* 36, 40, 44, 59, 60, 64, 68); ponto final antes do início das frases (por exemplo, nas *Tisanas* 46, 47, 48, 53, 69); sem pontuação final (por exemplo, nas *Tisanas* 375, 377, 378, 379, 407, 410); frases curtas (por exemplo, certas frases da *Tisana* 26); recurso ao excesso de conjunções copulativas (por exemplo, na *Tisana* 18); repetição da mesma frase no início da cada parágrafo (*Tisana* 37); frases originais e filosóficas (por exemplo, nas *Tisanas* 120, 122, 127, 132, 184, 199, 201); o uso da ironia e do humor (por exemplo, nas *Tisanas* 11, 12, 16, 29, 31, 50, 78, 82, 90, 95, 202, 204, 215, 212, 405, 406, 452, 457); a presença do macabro (por exemplo, nas *Tisanas* 13, 30, 31, 35, 61, 62, 81, 103, 212, 302, 313); incursão na temática dos cinco sentidos (por exemplo, nas *Tisanas* 90, 96, 97, 130, 145); expressões onomatopaicas (por exemplo, nas *Tisanas* 33 e 145); cruzamento de referências de outras obras da escritora (por exemplo, nas *Tisanas* 33, 245,283, 446, 459).

[206] A acompanhar esta tisana, Ana Hatherly escreveu um depoimento no Jornal Diário de Notícias, de 14 de fevereiro de 2004, pp. 2 a 3, intitulado "Sou Antropologicamente Lúcida" e em que defende que não é feminista, mas sim antropologicamente lúcida.

Numa carta de 1998 para Mário Morales Castro, que se encontra no México, Ana Hatherly refere que as *Tisanas* "estão cheias de ironias e plurissemias."[207]

Ana Marques Gastão assinala a transmutação das palavras-imagem noutras por via do anagrama e dos labirintos visuais, destacando que:

> Abundam nestas micronarrativas o aforismo, o oxímero, a alusão, a elipse, a hipérbole, a metonímia, a alegoria, a paródia idiomática, a bela mentira à maneira do Barroco, que ofereceu à investigadora a argúcia e a capacidade de deslumbrar, até pelo engrandecimento desusado do grotesco. Pensando-se a escrita enquanto movimento e energia, vemo-la exibir-se, nesta paisagem, como clarão de origem interdependente que produz um devir, empenhado não apenas na metáfora, mas na transposição de conceitos para dentro dela.
>
> (2017b: 2)

Na visão de Claudio Daniel, as *Tisanas* "oscilam entre o aforismo, a parábola, a narrativa ficcional, o koan budista, o verbete de dicionário ou enciclopédia, o diário e a fábula, dispostos de maneira aparentemente caótica, descontínua, sem uma ordem seqüencial linear" (2008: 62).

Ana Hatherly, na pesquisa criativa das formas da narração poética, recorre também a outros elementos que os incorpora nas suas *Tisanas*. As personagens são animais (pássaros, mosca, baratas, galo, porco Rosalina, serpentes, fanecas, mergulhão, rato, macaco, gatos, sapos, cães, papa-sombras, libélulas, lagartas, cefalópodes, zangãos espanhóis, escorpião, bicho-de-conta, andorinhas, moscardo, molusco, gamo, ratazanas, tigre, formiga, centopeia, vacas, pombo, caracóis, borboleta, melro, gato Leonardo); pessoas (crianças, hospedeira, grande amigo, homem, amigas da minha avó, um rapaz, mulheres, um gerente, um amigo, pescadores, meus amigos, grupo de velhos atletas, povo, lenhador, engenheiro, velha cantora argentina, filósofo); objetos (carta, folha de papel, chave, mesa de pedra, letreiro, 25 tijolos, máquina de escrever, faca, telefone, cesto, relógio anacrónico, chapéu de palha, carta de amor, lápis, sapato); a própria palavra surge como protagonista (*Tisanas* 16, 18). Ou mesmo protagonistas menos óbvios ou definidos, como: duas orelhas da cabeça de um gato (*Tisana* 13); duas ervilhas (*Tisanas* 15 e 95); a cidade (*Tisanas* 18, 73,74,77); pólen (*Tisana* 23); Atenágoras Protozoário (*Tisana* 19); libertinos (*Tisana* 31); amigo Eros Fonético[208] (*Tisana* 33); Arquimedes (*Tisana* 34); Béribú (*Tisana* 34); robot "ANONA-UÁ"

[207] Caixa 37 do Espólio. Hatherly esclarece algumas palavras ao tradutor, nomeadamente o vocábulo «insignificação» que surge na *Tisana* 116, dizendo que é um neologismo com sentido de não-significação, perda de sentido.

[208] Trocadilho com o título da autora: *Eros Fonético.*

(Tisana 39); camarinha (*Tisana* 65); duas entidades (*Tisana* 71); ausência (*Tisana* 72); idade (*Tisana* 75); melro de oiro (*Tisana* 76); habitantes com grandes antenas (*Tisana* 77); animais mecânicos (*Tisana* 77); língua (*Tisana* 79); história (*Tisana* 80); esparguete em sangue (*Tisana* 81); escada mole (*Tisana* 82); mono-asa (*Tisana* 83); criatura (*Tisanas* 84 e 164); ocasião (*Tisana* 85); "Antes" (*Tisana* 85); um mar de esparguete (*Tisana* 86); paisagem (*Tisana* 87); habitação (*Tisana* 88); esparguete azul-turquesa (*Tisana* 90); país (*Tisana* 91); "dever hospital" (*Tisana* 101); flores amarelas/narcisos de Wordsworth (*Tisana* 117); ilha de manteiga (*Tisana* 191); um guisado (*Tisana* 192); uma ilha de momentos (*Tisana* 193); uma criatura que sabia correr sobre o mar (*Tisana* 194); um regato (*Tisana* 195); um rio de cobre (*Tisana* 196); lobo azul (Tisana 342).

Em algumas *Tisanas,* a Autora recorre à paródia, quando escreve uma carta maioritariamente em francês (*Tisana* 2); descreve memórias, por exemplo, de sonhos (*Tisanas* 345, 390, 391, 428, 437) e viagens/visitas (*Tisanas* 116, 159, 181, 207, 426); utiliza um discurso erudito e cita, direta ou indiretamente, escritores, músicos, atores, pensadores, filósofos, pintores, como Archimboldo, Fernando Pessoa, Gogol, Freud, Lacan, Rabi Lowe, Selma Lagerloff, Cioran, Ernst Bloch, Mahler, Haendel, María Zambrano, Boécio, Mallarmé, Keats, Walter Benjamin, kafka, Schopenhauer, Lou Andreas Salomé, Rilke, Picasso, Mozart, Rothko, Bach, Strauss, H.G.Wells, Buster Keaton, Harold Loyd, Chaplin, Al-Mutamid, Homero, Platão, Francis Bacon, Miguel Ângelo (*Tisanas* 50, 114, 230, 234, 269, 133 254, 130, 144, 309, 342,343, 263, 312, 322, 348, 129, 255, 297, 360, 364, 371, 372,392, 373, 377, 429, 455, 383, 386, 387, 402, 403, 411, 434,436, 444, 445); escreve uma espécie de verbete de dicionário ou enciclopédia (*Tisanas* 28, 30, 34, 120, 121, 136, 170). Em entrevista dada por Ana Hatherly, no Centro de Arte Moderna, a 29 de julho de 2005, a Autora refere que Cioran é o seu grande filósofo e que fala muito dele nas *Tisanas,* afirmando que procura a perfeição e que é "uma mística disfarçada".[209]

Verificamos também o recurso a múltiplos temas, como o sofrimento humano (*Tisanas* 69, 115); o suicídio (*Tisana* 74); a morte (*Tisanas* 75, 97, 106, 341); a escrita/ as palavras/ a relação autor/escritor-leitor (*Tisanas* 84, 103, 104, 123, 126,130, 131, 137, 149, 161, 200, 201, 210, 241,244, 247, 255, 258, 306, 308, 346, 348, 350, 351,353,

[209] Caixa 48 do Espólio. Entrevista realizada no Centro de Arte Moderna (29/09/2005), p. 5.

394, 396, 414,421, 428, 437, 439, 443, 448, 450, 459, 460,); os livros (Tisanas 433, 452); o amor/ a paixão (*Tisanas* 115, 347, 377,3 88, 417, 429, 461); a tecnologia (*Tisana* 283); a natureza (*Tisana* 226); a criação (*Tisanas* 355, 378, 395, 405, 428); a sabedoria (*Tisana* 744); o outro (*Tisanas* 419, 422, 423); a procura (*Tisana* 438); o corpo (*Tisanas* 440, 447); a vida (*Tisana* 446); a doença (*Tisana* 449); o desejo (*Tisana* 447); o sonho (*Tisanas* 22, 345, 390, 391, 428, 437); as viagens (*Tisanas* 142, 176, 186, 224, 225, 252, 253, 323, 326, 327, 328, 333, 334, 345,); a felicidade (*Tisana* 364), que atestam a diversidade do itinerário da vida repleta de acontecimentos, situações e sentimentos.

As ações desta obra constituem o cerne dos textos pelo que desencadeiam o «acontecer» e a mobilidade se assume como "o elemento essencial para a compreensão das Tisanas, uma obra em progresso que recusa a vocação para o eterno ou imutável, incorporando a instabilidade e a mutação como eixos de construção formal e de leitura, numa metáfora oblíqua de nosso próprio estar no mundo" (DANIEL, C., 2008: 71). As ações nas *Tisanas* remetem-nos para acontecimentos, desejos, estados, atividades mentais: passear (*Tisanas* 1, 259, 326, 327); entrar (*Tisanas* 1, 6, 20); bordar (*Tisana* 5); sair (*Tisana* 6); ouvir (*Tisanas* 8, 25); meditar (*Tisanas* 7, 25, 27, 30); pensar (*Tisanas* 10, 60, 61, 63, 101, 106, 111, 112, 115, 172, 182, 183, 216, 221, 222, 232, 283, 316, 317, 337, 398,400, 423); ver (*Tisana* 11); escrever (*Tisanas* 119, 229, 295, 306, 337, 450); demonstrar (*Tisana* 12); estudar (*Tisana* 13); saber (*Tisana* 14); passar (*Tisana* 15); descobrir, lançar (*Tisana* 17); aproximar (*Tisana* 20); lamber (*Tisanas* 20, 32); esmigalhar (*Tisana* 21); sonhar (*Tisana* 22, 254, 256, 391); fitar (*Tisana* 24); mimosear (*Tisana* 24); cogitar (*Tisanas* 37, 199); olhar, ver (*Tisana* 44); respirar (*Tisana* 44); refletir (*Tisana* 47); decifrar (*Tisana* 60); esperar (*Tisana* 63); jogar (*Tisanas* 71, 210); caminhar (*Tisanas* 104, 109, 111, 115, 116); ler *(Tisanas* 154, 155, 444, 446); vir (*Tisanas* 148,149); ir (*Tisanas* 186, 197, 270, 350); aparecer (*Tisana* 163), viver (*Tisanas* 164,203); ser (*Tisanas* 170, 177, 178, 179, 225, 368, 402, 403); sentar (*Tisana* 172); estar (*Tisanas* 176, 180, 182, 309, 397, 406); visitar (*Tisana* 181); criar (*Tisanas* 211, 353, 378), compreender (*Tisana* 220); perguntar (*Tisana* 273, 414); viajar (*Tisana* 345); *citar* (Tisana 447). Estes são alguns exemplos que atestam a importância das ações nas *Tisanas*, quer estas sejam mais concretas, reais e realizáveis, quer sejam abstratas, invisíveis, desejadas.

Estes acontecimentos decorrem em variados espaços narrativos: espaços domésticos interiores (por exemplo: casa, sala, escritório, cozinha); espaços exteriores naturais (por exemplo: campo, à beira de um rio, montanha, monte sobre o mar, campo de exercícios militares); espaços sociais (por exemplo: hotel, aquário municipal, restaurante, praia, museu, aeroporto, hospital, estação, parque, esplanada do café); cidades e países (como o Estoril, o Rio de Janeiro, Goa); espaços subvertidos (como o antijardim, o anticaminho, a ilha de manteiga, a ilha de momentos) que são representados sem uma dimensão temporal determinada, pois, apesar de os fragmentos poéticos em prosa serem numerados, não há indicações cronológicas, somente passagens temporais indefinidas, por exemplo: "um dia" (*Tisanas* 21, 25); "ao fim da tarde" (*Tisanas* 40, 214); "meio-dia" (*Tisana* 43); "ontem", "hoje", "passado" (*Tisana* 46); "noite" (*Tisanas* 116, 117, 174); "tempo quente" (*Tisana* 118).

O «Eu» textual (por exemplo, nas *Tisanas* 2, 3, 5, 20, 22, 23, 24, 26, 35, 40, 42, 56, 114,122,139,142, 197, 243, 245, 249, 254, 259, 263, 265, 283, 285, 304, 309, 321, 330, 343, 348, 350, 391, 397, 425, 444, 446, 450) convive no texto com o «Tu» (por exemplo, "Digo-te", *Tisana* 108); um Ele (por exemplo, "Ele estava morto", *Tisana* 37 ou "e ele disse não tenho", *Tisana* 38) /Ela (por exemplo, "a criança", *Tisana* 1), um «nós» (por exemplo, "Caminhamos", *Tisana* 115, "Voltemos", *Tisana* 275, ou "Mas o que não podemos ter fica connosco para sempre", *Tisana* 461, evidenciando um diálogo constante de uma narradora na primeira pessoa com outras personagens que, maioritariamente, não são nomeadas. Exceções são o porco Rosalina, que assume características humanas (*Tisanas* 10, 11, 26, 29, 50, 53, 102, 302) e o gato Leonardo (Proto-Tisana I). Note-se que a personagem Porco Rosalina "representa um tipo de ser em que as características sexuais não são importantes, por isso é porco e chama-se Rosalina. Deve ser um símbolo."[210]

Elfriede Engelmayer observa alguns aspetos muito relevantes relativos ao porco Rosalina:

> É com o porco Rosalina que as Tisanas destroem de modo mais radical (embora disfarçado pelo anagrama), e com profundo humor, as fronteiras hierárquicas entre ser humano e animal. O porco em vez de o corpo ironiza maravilhosamente a distinção arbitrária entre espírito dominador e corpo dominado com que a tradição cristã divide ao meio o in-divíduo. Rosalina, o porco céptico, duplicação do eu e, ao mesmo tempo, ser autónomo, reflecte a ameaça pelos seres humanos. O jogo verbal com esta duplicação atinge o clímax

[210] Caixa 18 do Espólio, Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (4/7/1969), p. 5.

> na Tisana 302: "Hoje é o dia dos meus anos. Tenho de celebrar. Vou ao supermercado e compro costeletas de porco em homenagem a Rosalina. Em todos os gestos úteis há sempre algo de terrível.
>
> (2004: 67)

O anagrama porco/corpo, a dualidade animal/humano, a dicotomia eu-ela/ele, associados ao jogo verbal, evidenciam uma "sensação de estranheza" que é "obtida pela alteração, deslocamento ou deformação do sentido de palavras e ações, numa reconfiguração semântica" que atribui "novos conteúdos e rotas de leitura" (TEIXEIRA, C., 2010: 74) a um texto que nos continua a perturbar e a desalojar-nos da lógica e raciocínio habituais.

Recorremos à *Tisana* 276, para evocar igualmente a arqueologia da paisagem e a citação da viagem na escrita através de cidades e países como a Suécia (*Tisana* 186), Amesterdam (*Tisanas* 224, 225), Rio de Janeiro (*Tisana* 245), Roma (*Tisana* 251), Praga (*Tisana* 252, 255), Estoril (*Tisana* 259), Nova Delhi (*Tisana* 323), Índia (*Tisana* 324); Panjim (*Tisana* 325), Goa (*Tisana* 331), Bombaim (*Tisana* 332), Las Palmas (*Tisana* 397), Varsóvia (*Tisana* 400), Antuérpia (*Tisana* 401), Dalmácia (*Tisana* 426). Estas incessantes viagens geográficas e mentais transportam-nos para uma deslocação constante que encontra na escrita um território de múltiplas paisagens e culturas que povoam o nosso imaginário.

A diversidade de protagonistas e intervenientes nestes textos bem como todos os mapas mentais e recursos utilizados atestam a diversidade desta escrita enquanto "labirinto tisânico", nas palavras de Ana Marques Gastão (2017b: 3). À semelhança de outras criações artísticas, como as composições musicais de John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz, Stockhausen, ou obras literárias, nomeadamente de Mallarmé ou James Joyce, as *Tisanas* de Ana Hatherly assumem-se como textos ambíguos e híbridos que surpreendem pela estranheza, mas que fascinam. Na opinião da Autora, as *Tisanas* são agressivas, belas e doces porque são verdadeiras.[211]

Aquando da publicação da obra *51 Tisanas*[212], Ana Marques Gastão redige a crítica do livro e observa o seguinte:

> As tisanas revelam a sageza de uma céptica da mão que vê com os olhos da escrita um mundo em vias de extinção e a quem a lição dos orientais ensinou caminhar com soberana (aparente) indiferença, a brincar com o incurável, o irremediável.

[211] Caixa 18 do Espólio, Suplemento de Quarta-feira *A Capital*- «Literatura e Arte» (4/7/1969), p. 5.

[212] Ed. Perifèric, 77 páginas.

> Obra única na literatura portuguesa […] as tisanas são uma invenção do desespero, desenhadas com as cores justas da renúncia ascética, do pudor, da disciplina.[213]

A mesma investigadora já apelidara as *Tisanas* como obra exemplar da literatura portuguesa pelas suas componentes poéticas, aforísticas, meditativas, diaristas e eruditas.[214]

Podemos afirmar que As *Tisanas* pertencem efetivamente a um mundo de criatividade construído por um discurso singular que se apoia na emergência da escrita e numa forma que carrega o nome da sua autora, a sua assinatura. E, nesses fragmentos singulares, Ana Hatherly descreve-se como «poeta-pintor», um «calculador de improbabilidades», "um investigador de formas e de sentidos, que são as improbabilidades que ele calcula" (2001: 8), em que se esbatem as fronteiras entre o artista, o poeta, o escritor:

> […] Sou um poeta-pintor mas é com a própria vida que crio a minha arte de ver.
>
> (*Tisana* 348: 130)

> O artista, o poeta, o escritor, os que perguntam: todos são caçadores de simulacros, incansáveis calculadores de improbabilidades. […]
>
> (*Tisana* 459: 163)

> O poeta é um pintor do mundo invisível. […]
>
> (*Tisana* 460: 163)

As *Tisanas* surgem, portanto, como um território em que a escrita se reinventa constantemente enquanto espaço de meditação, de reflexão, de pensamento crítico, de interrogação, de criação e recriação. Transcrevemos alguns exemplos:

> […] Fiquei algumas horas meditando. Depois deitei-me. […]
>
> (*Tisana* 7: 21)

> […] Fiquei a pensar seriamente no assunto durante um certo tempo. Até que finalmente compreendi. Dirigi-me para o meu escritório sentei-me à secretária tirei da gaveta uma folha de papel e comecei a escrever um longo telefonema. […]
>
> (*Tisana* 10: 22)

[213] Caixa 24 do Espólio - in "A Arte de pensar tisanas – exercício de antiutopia", 4 de abril de 2005, Jornal dn, p.43.

[214] Caixa 29 do Espólio - in "O divertimento da escrita", 41 de dezembro de 2003, Jornal dn, p.44.

Sempre considerei que as relações entre as pessoas são muito difíceis. Um dia porém depois de muito ter meditado na humana dificuldade ia pela rua fora quando de repente vejo um amigo. […]

(*Tisana* 25: 28)

Perdoem-me a corruptela. O estilo, essa obsoleta pluma, encontrei-o uma vez quando passeava num parque meditando sobre a profusão. Um animal distraído o deixara cair certamente. Parei um instante. Detive-me considerando a extrema delicadeza das suas fibras. Teria de facto sido por distração que o animal se separara daquela sua parte integrante? Então impôs-se-me a necessidade absoluta de averiguar essa questão. Era preciso saber se o animal de facto andava distraidamente perdendo a sua integridade ou não. Percorri o parque de uma ponta a outra procurando todo e qualquer indício. Procurei até chegar a noite. Quando a noite chegou compreendi.

(*Tisana* 27: 29)

A sabedoria do amor consiste na aprendizagem pelo sofrimento, do prazer nele contido. Estava meditando neste princípio fundamental quando o telefone começou a tocar. […]

(*Tisana* 30: 30)

Sento-me à porta e penso. o céu onde começa? é imediatamente acima do chão? […] deito-me no chão e mergulho a cara na terra.

(*Tisana* 41: 41)

Às vezes pergunto a mim própria se o condicionalismo do homem pelo homem não terá sido uma consequência do facto de a mão ter a configuração de pata. […] Digo isto pensando […] Como é que cheguei a casa tão depressa perguntei a mim própria pensando […].

(*Tisana* 51: 44)

Todos somos criadores de alguma coisa ou de alguma maneira mas os grandes criadores como têm sempre mais fome criam e recriam muito mais realidade.

(*Tisana* 54: 45)

Muitas vezes quando passeio à noite pela cidade me interrogo: o que é a solicitação pura e simples? Olho o chão e vejo um pedaço de vidro a brilhar ao mesmo tempo que pela rua abaixo voa um grande pedaço de jornal e a um canto um caixote do lixo ultrapassa em Archimboldo tudo o que há de involuntário nos gestos habituais, Estou considerando tudo isto e reflectindo quando passa por mim um cão. Lança-me um olhar rápido. Tem os olhos raiados de vermelho. Então eu penso quanto em cada acto há de fantástica abstracção.

(*Tisana* 58:47)

A caminho de casa vou pensando: só bem recentemente começámos a aperceber-nos da extensão da vasta ruína em que vivemos […]. Pensando nisto chego a casa. entro. […].

(*Tisana* 60:47-48)

Se a vida é como tantos dizem insuportável porque se farão tantos e tão absurdos esforços para a prolongar, pensava eu dirigindo-me ao talho. […] Que maneira de conservar a carne fresca penso eu olhando a vitela. […]

(*Tisana* 61:48)

> […] Muitas vezes penso nisto quando chego a casa e abro a porta pois antes de entrar tenho de esperar que rolem pelas escadas abaixo todas as incontáveis esferas […]. Enquanto espero às vezes também penso na necessidade da vertigem pelo vómito.
>
> (*Tisana* 63:49)

> Os românticos diziam que a morte é o desaparecimento do outro porque na verdade como é que eu posso conhecer o desaparecimento de mim. Penso nisto e olho para o telefone. Penso em ti. O que é que não se tornou um lugar-comum.
>
> (*Tisana* 106:63)

> Estamos na montanha. É de manhã, Vai chover. As nuvens correm. No fundo da ravina corre um regato azul-turquesa. Caminhamos em silêncio. Penso: tudo o que nos rodeia é-nos realmente estranho a nossa integração na natureza é realmente um processo mental. […]
>
> (*Tisana* 101:64)

> […] Penso: tudo o que nos rodeia é-nos realmente estranho a nossa integração na natureza é realmente um processo mental. […]
>
> (*Tisana* 111:64)

> É de noite. Deito-me no chão e penso no meu corpo. Estou no meu corpo a seu lado. Estou do seu lado. Interrogo que queres. Querer é a lei da boca.
>
> (*Tisana* 112:64)

> […] Pensamos no sofrimento alheio. Sentimo-nos impotentes. Ama-se por exclusão.
>
> (*Tisana* 115:65)

> Sento-me à porta de casa e penso: as máquinas mesmo as máquinas-do-desejo são o que se deixa atravessar pela função. […] É para ser e não mais. Não é?
>
> (*Tisana* 172:82)

> […] Realmente cogitei, quem poderá evitar que a coloração estóica do pensamento cristão penetre o flamejante masoquismo barroco?
>
> (*Tisana* 199:90)

> […] Como quem pensa: será este o momento da minha morte?
>
> (*Tisana* 270:109)

Como temos vindo a confirmar, a escrita hatherlyana apresenta-se como um território de liberdade, subversão, paródia, experimentação, mas simultaneamente assume-me uma "escribatura", nas palavras de Autora, na medida em que "Encerra quem a pratica numa prisão transparente" (*Tisana* 443).

Podemos afirmar que Ana Hatherly assume que, ao escrever, pratica "uma arte quase marcial". É o seu "Kung-Fu escritural" (*Tisana* 450), lembrando as palavras de Ana Marques Gastão ao referir que Hatherly "escreve com a voz guerreira de um samurai ocidental, sendo os vazios, as ausências, os intervalos, como numa partitura, matéria significante" (2017: 11). Na nossa perpetiva, as *Tisanas*, textos poéticos em prosa fruto da reflexão e imaginação criadora de Ana Hatherly, são fragmentos de uma

escrita reflexiva, ousada e urgente em que "as palavras estão pervertidas porque são cúmplices da infelicidade dos homens e só pode haver liberdade na transgressão" (*Tisana 62*: 49).

Na nossa perspetiva, o próprio ato de escrever é uma tisana que reconforta independentemente de o real ser uma "retrospectiva: registar recolher nomear esquecer", pois esse é "o mundo natural do escritor" (*Tisana* 103: 62). O autorretrato da Autora é a sua escrita, avaliando assim "o seu grau de passagem" (*Tisana* 229: 99) através da incorporação da partícula do seu nome nas suas obras, como em *Tisanas*. Hatherly vai tecendo as suas "redes-escritas" (*Tisana* 258: 106) e a sua obra apaixona-se pelo autor e, por isso, o autor também se apaixona por ela (*Tisana* 279: 111). Através da viagem da escrita, que é "abolição oblíqua, delírio provocado, lição de tentativa" (*Tisana* 276: 111), o autor vivencia muitas experimentações, desde as "palavras-malas" (*Tisana* 283: 112) aos sonhos, porque "Algo está sempre a acontecer. […] escrever é sobretudo produzir o acontecer" (*Tisana* 306: 118). A escrita surge, assim, como uma forma de sobrevivência, um reflexo do pensamento, um percurso, um trajeto pessoal que retoma insistentemente, apesar de nada preencher "o vazio essencial que a escrita revela" (*Tisana* 350: 131). Nesse sentido, Hatherly encontra consolo na escrita, pois ela dá um ensinamento importante: "[…] não ter medo de errar" (*Tisana* 367: 136). Por outro lado, apresenta-se como uma reinvenção que se traduz numa "plasticidade mental" (*Tisana* 437: 156) própria dos "mapas da nossa imaginação ou da memória" (*Tisana* 446: 159). Talvez por isso, na *Tisana* 439, a escrita é ainda apresentada metaforicamente como um polvo com "infinitos recursos", "versátil" e que se abstratiza:

> Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Sideral Alice atravessa todas as portas, todos os espelhos. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse
>
> (Tisana 439: 157)

Verificamos, portanto, que o escritor escreve incessante "o livro do desassossego" (*Tisana* 452: 161) em que as palavras são "fantasias de prata, oceanos de lume, embriões de astros", surgindo reinventadas no não-espaço (*Tisana* 454: 161). Na *Tisana* 340, Hatherly refere que se apercebe "de tudo o que nas minhas Tisanas corresponde a renúncia, ascese, pudor, disciplina", esperando que na sua arte um dia "floresça o brilho", pois é essa "a esperança de todo o escritor" (*Tisana* 340: 128). Nesse sentido, afirma que quem a lê sofre um infortúnio: "a dura pedra em que tropeça"

(*Tisana* 416: 151). A obra de arte surge assim impregnada de sugestões, sendo que "se coloca intencionalmente *aberta* à reação e interpretação do leitor, procurando estimular o seu mundo" (ALVES, S., 2009), sem esquecer que "Em arte a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos" (*Tisana* 455: 152).

Em jeito de síntese, consideramos que, nas *Tisanas*, o leitor se encontra perante uma obra intencionalmente aberta, estimulando o seu mundo que vive da "problemática do segredo" (*Tisana* 131: 70) e nesse sentido "o leitor realiza a aventura de contribuir para que se invente diariamente a responsabilidade da desordem" (*Tisana* 131: 70). Deste modo, há que se fascinar com as "audácias acrobáticas da escrita, com o seu corpus de artifícios" para que o escritor não seja um "funâmbulo cego" e o leitor "apenas um espectador de passagem" (*Tisana* 448: 160).

4.4. Conclusão provisória

À semelhança dos seus Sonhos, a obra *463 Tisanas*, criações originais poéticas em prosa que constituíram o objeto de análise neste capítulo, compila todas as *Tisanas* publicadas por Ana Hatherly desde os anos 60, e constitui igualmente um projeto que ficou em aberto, já que a Autora pretendia publicar 500 tisanas.

Chegados ao término deste capítulo, verificamos que as *Tisanas* atestam o gosto de Ana Hatherly pela pesquisa, pela descoberta diária de estruturas novas que constantemente interroga pela investigação da estrutura da linguagem. Sublinhe-se que o traço distintivo desta singular forma de texto está não no conteúdo, mas no estilo de escrita e na sua estrutura narrativa. Quanto ao estilo de escrita, impõe-se um estilo de vanguarda com destacados desvios da norma. Em relação à estrutura da narrativa, encontramos uma herança da tradição zen que respeita o princípio semelhante ao do *koan*: acontecimento-problema-interrogação-enigma. De facto, todas as *Tisanas* relatam acontecimentos; acontece sempre alguma coisa com uma visão transformadora que define a imaginação. Saliente-se, contudo, que um *koan* não se destina a ser solucionado ou resolvido, antes pretende abrir caminho e preencher os intervalos no discurso, os espaços vazios e o silêncio que brota e que inquieta, como se de uma poesia visual se tratasse, numa escrita desestabilizadora. Deste modo, pretende-se a obtenção da sabedoria através da decodificação de enigmas e paradoxos com toda a espécie de experiências, conduzindo a múltiplas leituras e construção de significados, em sintomia com o que acontece na *Obra Aberta* de Umberto Eco.

Tal como assistimos na obra hatherlyana, o desafio que se apresenta ao leitor nas *Tisanas* é uma constante, sobretudo nesta tipologia textual que destrói certezas e solicita uma exigência no preenchimento de lacunas que a natureza da linguagem e da comunicação aportam, levando a vários percursos de leitura. Na realidade, verificamos uma meditação poética sobre a escrita que assente sempre nas questões da verdade e da mentira, do ser e do parecer, do irreal e do real. Assim, as *Tisanas* apresentam-se como metalinguagem, na medida em que designam as inquirições feitas através da linguagem à própria linguagem. Refira-se também que estes textos nos presenteiam com a presença de diálogos entre poesia e prosa, assim como com a junção de diferentes géneros e tipologias discursivas, pelo que a escrita se torna ainda mais inovadora.

Assinalamos ainda que as *Tisanas* são uma obra em progressão que revelam um itinerário de uma vida marcada pela meditação, pela atitude filosófica, pela ironia, pela subversão, pela liberdade. Neste sentido, estes poemas assumem provocações que tornam a escrita num projeto em devir, como se a *Tisana* fosse a própria escrita, oferecendo ao leitor desafios, que mantêm, contudo, a problemática do segredo: se for divulgado, deixa de existir; se não for, torna-se um horrível tormento; e o próprio prazer é não poder ser dito, tal como ensinam alguns mestres.

Ainda em relação às *Tisanas* e aos Sonhos hatherlyanos, que abordamos no capítulo anterior, consideramos também importante referir que são textos com semelhanças, porque é a mesma pessoa que os escreve; porém, a origem das *Tisanas* é o Budismo Zen. Tal como nos Sonhos, algumas *Tisanas* têm uma atmosfera onírica, ou seja, são o registo de Sonhos. A intenção das *Tisanas* é criar estranheza deliberadamente, enquanto que nos Sonhos essa estranheza é «natural», registando-se uma subversão verbal. Parece-nos igualmente relevante referir que em ambos os textos, a Autora se estuda a ela própria e às suas próprias experiências, sendo que, por vezes, as suas *Tisanas* a surpreendem.

Chegados a esta etapa, cremos ter confirmado, através de múltiplos exemplos, que as *Tisanas* surgem como um território em que a escrita se reinventa constantemente enquanto espaço de meditação, de liberdade, de reflexão, de pensamento crítico, de interrogação, de recriação. Nesse sentido, as *Tisanas,* textos poéticos em prosa fruto da imaginação criadora de Ana Hatherly, são fragmentos de uma escrita ousada que encontra a liberdade na transgressão e na subversão.

Resta-nos rematar, lembrando que, na nossa perspetiva, o autorretrato da Autora é a sua escrita através da incorporação da partícula do seu nome em *Tisanas;* o próprio ato de escrever é uma *Tisana* que reconforta, independentemente de a realidade ser uma memória, um olhar para trás à procura das pistas ou do fio do novelo para tecer as suas *redes-escritas abertas* e colocadas à reação e disposição do leitor, lembrando que, em arte, *a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos.*

CONCLUSÃO

Com a nossa Tese, confirmamos que as palavras na obra literária de Ana Hatherly tomam diferentes formas e diferentes sentidos. Nessa perspetiva, destacamos os processos de experimentação discursiva e as reinvenções da linguagem em sintonia com a visão da Autora que entende a escrita como o seu território de investigação e de improvisação em permanente reinvenção. Para si, a escrita é mais do que um desejo de autoexpressão, é uma forma de pensamento que corresponde a uma ascese, uma meditação sobre a escrita e o ato criador/criativo, num desafio permanente ao leitor face à pluralidade de sentidos e interpretações.

Ana Hatherly assume-se, assim, como uma experienciadora que propõe uma renovação do discurso, da linguagem e do imaginário. Na sua longa inquirição de pesquisa da linguagem criativa, podemos compreender o processo da criatividade da Autora que interroga a matéria com que trabalha. O imaginário permite o acesso ao invisível através da procura da dimensão autêntica das palavras, da sua dimensão sagrada que é a relação com o outro invisível.

No capítulo I, detivemo-nos nas singularidades da escrita hatherlyana, nomeadamente no seu caráter poliédrico que reflete as várias facetas da obra literária como território em constante reinvenção: difusora do passado cultural barroco, herdeira do experimentalismo, aspirante a uma forma de conhecimento, calculadora de improbabilidades, enquanto inventora e experienciadora de novas formas de linguagem, pesquisadora do ato criativo com a missão em mostrar a escrita e ler o texto sob o texto.

Ana Hatherly descreve-se como *ébria de escrita* num trabalho exaustivo que inicia no final dos anos 50 do Século XX. A sua produção literária espelha uma escrita multifacetada e híbrida que desafia constantemente o leitor num apelo de coautoria para que a obra tenha vida e proponha leituras decifradoras. A reinvenção de novas formas de escrita e consequente exigência de novas perspetivas de leitura, assim como a participação ativa do leitor na decifração dos textos, estão em sintonia com o conceito de *obra aberta* perspetivado por Umberto Eco e que apresentamos como uma linha orientadora no nosso trabalho.

A Escritora-Artista assume a escrita como uma representação visível e invisível que conduz a uma ilegibilidade assente no princípio de que toda a criação, todo o

território da representação é desenho. Não havendo fronteiras entre o escrito e o desenhado regista-se uma transversalidade entre linguagens que evidenciam os problemas da escrita como representação e como a base da aturada pesquisa da Autora.

A escrita surge, pois, como um território de pintura de signos e forma de conhecimento que resulta da pesquisa do ato criador. Num diálogo profícuo e permanente, o Barroco é incorporado na escrita hatherlyana como uma fonte de inspiração, investigação e um modelo cultural, visto que o passado se complementa no presente através de uma tradição reinventada. O trabalho criador surge assim como um processo de metamorfose que incorpora o passado e as suas lições, do Barroco às Vanguardas do Século XX, na escrita hatherlyana, enquanto conceção esotérica, espelho de criação e reescrita do mundo.

O ato da escrita é visto, portanto, como recriação, reinvenção e espaço de coexistência das linguagens da *escritalidade*, do outro lado de ver. Quando o ato criador se autonomiza, o leitor e o autor têm de se apoiar nas forças da imaginação e descortinar as palavras-senha, essa escrita-segredo repleta de palavras tornadas enigmas que estimulam a relação de cumplicidade autor-leitor a encontrar o mapa dos itinerários da escrita criativa.

Como contributo singular para a escrita hatherlyana, destacamos ainda a marca visível da autoria com a partícula *Ana*, enquanto assinatura extra e impressão digital, que perdura para sempre, quebrando barreiras e vencendo silêncios marginais. O cunho pessoal da Escritora-Artista acompanha o percurso da sua obra e constitui um elemento agregador das múltiplas facetas literárias, independentemente do caráter subversivo, transgressor e marginal[izado] da sua escrita. Hatherly assume essa marginalidade com a justificação de que é verdadeira e admite essa posição pelos valores da liberdade.

Consideramos que o contributo de Ana Hatherly para a Literatura e Arte de Vanguarda é indiscutível e, nesse sentido, é obrigatório valorizar todo o percurso que detalhamos não só para compreender o passado, mas entender e presente e valorizar esse percurso no futuro.

Tal como Ana Hatherly, também nós investigamos os contornos e as particularidades da sua escrita que se desdobra em múltiplas escritas, recriando novos sentidos e contendo ambiguidades que permanentemente nos atraem. A sua obra é complexa, aberta e polivalente, impondo à Autora um estatuto primordial; por isso,

defende que o escritor deve ser um modelo de audácia, imaginação e poder criativo, assim como um porta-voz da inovação.

As obras literárias, que selecionamos como objeto de estudo e que comprovam a nossa Tese, apresentam-se com uma poética de abertura em linha com o conceito de *obra aberta* apresentado por Umberto Eco, fugindo ao *corpus* textual-visual mais conhecido da Escritora. Fascinam-nos outros caminhos, menos trilhados da escrita hatherlyana, que constituem, à semelhança do seu Espólio, uma herança viva colocada à nossa disposição, estudo e atenção, descortinando enigmas e trilhando caminhos de projetos de vida em aberto, em devir.

No capítulo II, debruçamo-nos sobre a novela *O Mestre* que se insere no contexto da modernidade emergente na linha do experimentalismo do pós-novo romance. Nesta nova realidade literária, cada escritor obedece à consciência estética criadora com um estatuto pessoal. Diferentes enunciações e múltiplas formas discursivas contextualizam a publicação de *O Mestre* que traça um percurso literário de viragem na obra hatherlyana.

Este marco de mudança na carreira literária da Autora, que passa a abraçar o Experimentalismo, apresenta-se como uma obra de caráter experimental em que as personagens são máscaras de si mesmas e em que as dicotomias ficção/realidade, mentira/verdade e visível/invisível convocam a interpretação do leitor. Perante as questões "O mundo da ficção é real?", "A mentira da ficção não é o oposto da verdade?", "A mentira é tornada realidade, ou é a ficção?", diversas propostas e hipóteses de leituras surgem, concluindo-se que esta lição compete ao leitor, na senda da teoria de *obra aberta* de Umberto Eco.

Esta novela destaca-se pela inovação das técnicas narrativas, pela audácia temática e pela ausência de sentimentalismo. Há uma desconstrução das estruturas e das categorias da narrativa que solicitam uma mente aberta aos leitores, sejam eles investigadores ou simples curiosos que adensam as camadas da leitura.

A estrutura complexa de *O Mestre* com os seus breves diálogos, as poucas ações, o sujeito dividido, a escrita oscilante entre a primeira e a terceira pessoas, o desdobramento das personagens, a dicotomia dos opostos, o afastamento/fragmentação das estruturas romanescas tradicionais, os temas — nomeadamente a comunicação/incomunicabilidade, amor-saber, amor-paixão, (incerteza do) conhecimento, jogo, aprendizagem — são alguns aspetos que tornam este texto como

uma obra labiríntica e enigmática da moderna ficção portuguesa do Século XX. Uma obra onde não há fronteiras entre a narrativa e a poesia e onde a arte e a literatura estão presentes no intertexto. A mentira e a verdade são um constante jogo que interpela leituras em aberto com múltiplos sentidos e que solicitam releituras aos discípulos-leitores e/ou mestres-leitores.

Com toda a sua complexidade, *O Mestre* apresenta-se como um território povoado de enigmas e labirintos que contribuem para a perturbadora natureza da escrita que dialoga com a modernidade emergente experimental da época, ultrapassando limites. Esta novela abole as fronteiras entre os géneros, assumindo-se um texto intrigante, enquanto texto-máscara e metalinguagem, que rejeita os cânones para se tornar um território, um campo de experimentação que apela a vários itinerários de leitura numa originalidade *sui generis*.

No capítulo III, centramo-nos nos sonhos-em-texto/sonhos-feitos-textos através da obra *Anacrusa (68 Sonhos)* que nos transporta para o subconsciente e para os relatos destas experiências reais que ganham outra vida com o registo da escrita de Ana Hatherly.

Este projeto em aberto, que conta com a participação de dezoito amigos e colegas que comentam esta experiência textual, espelha as outras escritas que a escrita hatherlyana oferece perante propostas de enriquecimento e leituras de *Anacrusa*, à semelhança do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco.

Os sonhos são enigmas para decifrar e, sem aparente controlo da efabulação e das imagens, surgem como novo território reinventado a fim de averiguar a exequibilidade e o rigor da experiência escrita. De acordo com o plano de observação bi-dimensional referido por nós, concluímos que, efetivamente, há o modo variável, como o sonho é recordado, e o modo menos variável, como o sonho é fixado no texto. Nesse sentido, questionamos o registo da escrita dos sonhos como relatos de experiências reais na medida em que se reinventa o próprio «eu» da escrita através da reinvenção da linguagem; contudo, esse «eu» da escrita é enriquecido pelo papel que desempenha nos sonhos através do seu diário.

Cremos ter confirmado que o diário de sonhos de Ana Hatherly se constitui como um campo de experimentação da Autora, movendo-se o seu «eu» pelos espaços da intimidade na procura do autoconhecimento e de uma escrita pessoal.

Atestamos ainda que os relatos dos sonhos hatherlyanos foram sujeitos a instrumentos críticos/de crítica e, novamente, novos territórios e novas escritas surgem num processo de inquirição dos vários planos de experiência de escrita criativa. Assim, neste processo textual, abrem-se novas possibilidades de experiências da passagem do invisível para o visível e surgem novas paisagens mentais. Como verificamos, há uma diferença entre aquele que escreve o que sonha e o que comenta. Nesse sentido, os textos paralelos recebidos pela Autora enriquecem este projeto em aberto, contribuindo também com novas tipologias textuais.

Anacrusa (68 Sonhos) apresenta-se, desta forma, enquanto escrita onírica de um território que Ana Hatherly sente necessidade em explorar, revelando-se o sonho como uma forma de (auto)conhecimento e um desejo de (auto)descoberta enriquecida pelas múltiplas perspetivas, planos de experiência da escrita e pela escrita que deixa uma impressão digital, a sua própria assinatura enquanto marca que perdura no tempo.

No capítulo IV, constatamos, pelo estudo da criação literária inovadora *463 Tisanas,* outra escrita com impressão digital de Ana Hatherly, que estes poemas em prosa são uma nova forma de escrita desconcertantes para o leitor. Depois de termos analisado a sua origem e o princípio semelhante aos *koans* budistas (acontecimento-problema-interrogação-enigma), verificamos que o seu estilo é vanguardista com desvios à norma e que a estrutura tem por base a narratividade herdada da tradição zen.

Nestes textos, verificamos a gosto de Ana Hatherly pela pesquisa, pela descoberta de estruturas novas e diferentes que constantemente interroga pela investigação das estruturas da linguagem. A metalinguagem é uma inquirição feita através da linguagem à própria linguagem e, efetivamente, as *Tisanas* constituem um território rico em subversões verbais e uma meditação da natureza da linguagem, refletindo as pesquisas das estruturas da narrativa e as experiências da Autora, que desafia, mais uma vez, leitores e inspira críticos e artistas.

Nesta nova e singular tipologia de texto criada por Ana Hatherly, revoluciona-se a escrita através da uma meditação poética sobre a mesma num trabalho de investigação como um projeto em devir. Este projeto de escrita, que tinha como objetivo alcançar a publicação de 500 *Tisanas,* termina com a morte da Autora que publica 463 *Tisanas*; contudo, continua uma obra em progressão, visto que *o pequeno universo* que cria continua a surpreender os seus leitores e os seus estudiosos numa escrita que subverte e surpreende constantemente. Há neste projeto de escrita em aberto uma multiplicidade de

rotas de leitura que são o veículo do conhecimento e da liberdade. Efetivamente, a escrita é alicerçada no ensinamento e representa um mundo criativo que é a essência da própria escrita de Ana Hatherly que se faz experimental e exemplo de transgressão paródica.

Como é habitual na escrita hatherlyana, notamos a presença do diálogo entre poesia e prosa, assim como a junção de diferentes géneros e tipologias discursivas, assumindo-se que as palavras constituem a matéria com que trabalha, e a escrita um itinerário de vida com a assinatura do seu nome enquanto marca literária. Esta escrita desestabilizadora é um roteiro pessoal no domínio da escrita criativa e surge, novamente, como um desafio para o leitor, à semelhança do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco.

Entendemos a escrita das *Tisanas* como um território de múltiplas paisagens e culturas que povoam o nosso imaginário, apesar do caráter simultâneo de estranheza e de fascínio que desperta em nós. Estes textos híbridos, fragmentos de uma escrita reflexiva, ousada, urgente, que produz o acontecer, reinventam constantemente esse espaço de meditação, criação e recriação que consideramos ser a própria escrita, essas *redes-escritas* que nos seduzem, fascinam, mas que também nos atormentam, pois a escrita é, simultaneamente, *um fragmento do espanto* e uma *escribatura*.

Em jeito conclusivo, consideramos que a escrita hatherlyana assume a imagem de uma estrutura poliédrica, à semelhança de como a própria Escritora se descreve, como um território de reinvenção de outras escritas, dando pistas para desvendar o conhecimento e a aprendizagem. Tal como *Ariadne* dá o fio a Teseu para este encontrar a saída do labirinto, também Ana Hatherly, através do ato criador/criativo das suas palavras, dá ao leitor a ponta do novelo para encontrarmos o sentido labiríntico da sua escrita plural, uma escrita com muitas vertentes, riquezas e múltiplas faces. Ao dar-nos o fio, a Autora concede-nos o olhar para trás/o passado, portanto, o reconhecimento do presente e o caminho do futuro para a sua escrita, enquanto território fértil de constantes desafios e reinvenções.

Na escrita hatherlyana, novas escritas surgem constantemente, e o nosso desejo é continuar a encontrar o sentido em aberto que une os fios da escrita, tal como Ariadne, sem esquecer que o autor e o leitor estão sempre no limiar do prazer, vivendo a problemática do segredo: *se for divulgado deixa de existir, se não for torna-se um*

tormento, por isso *alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito*, como revela na *Tisana* 126.

Ana Hatherly fez o seu percurso literário, nem sempre fácil, num processo árduo de labor e audácia, em labirintos rodeados de enigmas através do fio da escrita. A nós, leitores, deixa-nos um legado inquestionável que pretendemos honrar e manter vivo na Literatura e Cultura Portuguesas.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

HATHERLY, Ana (1925-2015) - *Espólio de Ana Hatherly*, publicação 19, cota 57, com guia preliminar, Lisboa, Biblioteca Nacional, 55 Caixas.

HATHERLY, Ana (1958) - *Um Ritmo Perdido,* Lisboa, Soc. Ind. de Tipografia.

HATHERLY, Ana (1959) - *As Aparências*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural

HATHERLY, Ana (1960) - *A Dama e o Cavaleiro*, Lisboa, Guimarães Editores.

HATHERLY, Ana (1962) - *Nove Incursões,* Lisboa, Sociedade da Expansão Cultural.

HATHERLY, Ana (1965) - *Sigma*, Lisboa, Gráfica Santelmo.

HATHERLY, Ana (1967) - *Estruturas Poéticas – Operação 2*, Lisboa.

HATHERLY, Ana (1968) - *Eros Frenético*, Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1969) - *39 Tisanas*, Porto, Coleção Gémeos 2.

HATHERLY, Ana (1970) - *Anagramático*, Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1973) - *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1973b) -*63 Tisanas*, Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1975a) - *A reinvenção da leitura- Breve Ensaio Crítico seguido de 19 Textos Visuais,* Lisboa, Editorial Futura.

HATHERLY, Ana (1975b) - *O Escritor 1967-1972,* Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1975c) - "O significado histórico do Orpheu (1915-1975)" in *Revista Colóquio/Letras*, Inquérito, n.º 26, Jul., pp.7-8.

HATHERLY, Ana (1977) - *Crónicas, Anacrónicas, Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

HATHERLY, Ana (1978a)- "Situação da vanguarda literária em Portugal (a propósito de um livro de Alberto Pimenta) [crítica a *Ascensão de Dez Gostos à Boca* de Alberto Pimenta" in *Revista Colóquio/Letras*, Notas e Comentários, n.º 45, Set., pp.57-61.

HATHERLY, Ana (1978b) - "Situação da Vanguarda Literária em Portugal" in *Colóquio/Letras*, 45, pp.57-61.

HATHERLY, Ana (1979a) - *O espaço crítico – Do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho.

HATHERLY, Ana (1979b) - "Perspectiva actual do surrealismo" in *Revista Colóquio/Letras*, Inquérito, n.º 50, Jul., pp.58-58.

HATHERLY, Ana (1980) - "Quelques Cineastes venus des autres Arts" in *CinémAction* (Numéro Double), N. º 10-11, Printemps/Été, Paris, pp.173 e 174.

HATHERLY, Ana (1980) - *Poesia 1958-1978*, Lisboa, Moraes Editores, col. Círculo de Poesia.

HATHERLY, Ana (1982) - *Joyciana* (com PIMENTA, Alberto; ARAGÃO, António; CASTRO, E.M. de Melo e) Lisboa, & Etc., Edições Engrenagem.

HATHERLY, Ana (1983a) - *O Cisne Intacto, Outras metáforas - Notas para uma teoria do poema ensaio,* Colecção Os Olhos e a Memória, Porto, Limiar.

HATHERLY, Ana (1983b) - *A Experiência do Prodígio – Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, INCM.

HATHERLY, Ana (1987) - "A idade da escrita (poema-ensaio)" in *Revista Colóquio/Letras*, Poesia, n.º 99, Set. 1987, p. 43-45.

HATHERLY, Ana (1988) - *A Cidade das Palavras*, Lisboa, Quetzal Editores.

HATHERLY, Ana (1989a) - *Escrita Natural,* Lisboa, Galeria Diferença.

HATHERLY, Ana (1989b) - *Defesa e Condenação de Manice*, Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (1990) - *Poemas em Língua de Preto dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (1991a) -A *Preciosa, de Sóror Maria do Céu,* Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

HATHERLY, Ana (1991b) -Lampadário *de Cristal, de Fr. Jerónimo Baía*, Lisboa, Editorial Comunicação.

HATHERLY, Ana (1991c) -O *Desafio Venturoso de António Barbosa Bacelar*, Lisboa, Editorial Comunicação.

HATHERLY, Ana (1992a) -O *Triunfo do Rosário, de Sóror Maria do Céu,* Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (1992b) - *Ana Hatherly: Obra visual 1960-1990* (Apresentação de José Sommer Ribeiro), Lisboa, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian.

HATHERLY, Ana (1994) - *Volúpsia,* Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (1995) - "As Vozes da Leitura" in *A Casa das Musas- uma releitura crítica da tradição,* Lisboa, Editorial Estampa, pp.195-201.

HATHERLY, Ana (1995) [1963] - *O Mestre* (com posfácio da autora), Lisboa, Quimera.

HATHERLY, Ana (1996) - "Trinta anos de poesia «concreta experimental visual» em Portugal (1959-1989)" in AA.VV., *Itália e Portugal: diálogo entre culturas – Actas da Natio Lusitana* [Bolonha, 1989] Bolonha, Fabbri Maurizio, pp.115-118.

HATHERLY, Ana (1997a) - *O Ladrão Cristalino: aspetos do imaginário barroco,* Lisboa, Cosmos.

HATHERLY, Ana (1997b) - *351 Tisanas*, Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (1998) - *A Idade da Escrita,* Edições Tema, Lisboa.

HATHERLY, Ana (1999) - *ELLES* (com PIMENTA, Alberto), Lisboa, Editorial Escritor.

HATHERLY, Ana (1999) - *Rilkeana,* Lisboa, Assírio & Alvim.

HATHERLY, Ana (2000) - *Handmade – obra recente,* Lisboa, CAM /Fundação Calouste Gulbenkian.

HATHERLY, Ana (2001) - *Um Calculador de Improbabilidades,* Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (2002) - *Frutas do Brasil, de Frei António do Rosário*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

HATHERLY, Ana (2003a) - *Itinerários,* Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

HATHERLY, Ana (2003b) - *O Pavão Negro,* Lisboa, Assírio & Alvim.

HATHERLY, Ana (2003c) - *A Mão Inteligente,* Lisboa, Quimera Editores.

HATHERLY, Ana (2003d) *O Vagabundo do Dharma – 25 poemas de Han-Shan*, Cavalo de Ferro Editores, Lisboa.

HATHERLY, Ana (2003e) - *Obra visual 1960-1990,* Lisboa, CAM /Fundação Calouste Gulbenkian.

HATHERLY, Ana (2004) - "Recordações de José Marinho e do Grupo da Filosofia Portuguesa nos anos 60" in *José Marinho 1904- 1975: «Todo o pensar liberta*»: exposição comemorativa do centenário do nascimento, Lisboa, Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, pp.29-36.

HATHERLY, Ana (2004) - *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora.

HATHERLY, Ana (2005) - *Fibrilações,* Lisboa, Quimera.

HATHERLY, Ana (2006) - *463 tisanas,* Lisboa, Quimera.

HATHERLY, Ana (2007) - *A Neo-Penélope,* Lisboa, &etc.

HATHERLY, Ana (2008) [1983] - *Anacrusa – 68 sonhos,* Lisboa, Cosmorama Edições.

HATHERLY, Ana (2009) - *OBRIGATÓRIO NÃO VER e outros textos de comunicação social (anos 1960-1980),* Lisboa, Quimera.

HATHERLY, Ana (2011) [1963] - *O Mestre,* 5.ª edição, Lisboa, Babel, Ulisseia.

HATHERLY, Ana e MELO E CASTRO, E. M. (1981) - *PO.EX – Textos teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.

HATHERLY, Ana e SOBRAL, Luís de Moura (1991) - *Elogio da Pintura*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

HATHERLY, Ana *et al.* (1979) -*Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à La Licorne*, Lisboa, Bertrand.

HATHERLY, Ana, (1959) - "O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta" In *Diário de Notícias*, 17-9-1959.

Bibliografia Passiva

AA.VV. (1973) - *Antologia da poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AA.VV. (1979) - *Barthes – Discurso – Escrita – Texto*, Porto, Edições Espaço.

AA.VV. (1995) - *Uma Rã que Salta – Homenagem a Bashô,* PEN Clube Português – Organização, Colecção Os Olhos e a Memória/71, Lisboa, Editora Limiar.

AA.VV. (1997) - *Dicionário de mitologia clássica* / Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Gali; trad. Ana Patrão, Miguel Ribeiro de Almeida, Teres; pról. Manuel Fernández-Galiano, Lisboa, Presença.

AA.VV. (2004) - *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora.

AA.VV. (2010) - *Leonorama* – Volume de Homenagem a Ana Hatherly (Org. PIMENTEL, de Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri.

AA.VV. (2017) - *Plural/Pluriel – Les Mains Intelligents* de Ana Hatherly (sous la direction de Ana Paixão et de José Manuel da Costa Esteves), acedido em 25/08/2019.

AA.VV. http://www.po-ex.net (Arquivo Digital da PO.EX), Universidade Fernando Pessoa no Porto, Portugal.

AGUIAR, Fernando (2006) - "O experimentalismo poético em Portugal" in *O eixo e a roda,* v. 13, Belo Horizonte, pp.111-118.

AGUIAR, Fernando e PESTANA, Silvestre (1985) - *Poemografias – Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ed. Ulmeiro.

ALMEIDA, Catarina Nunes de Almeida (2013) - "Ana Hatherly e a Lição Oriental" in *Revista do Desassossego*, 10/12/2013, pp 4-9.

ALVES de Matos, L. (2017). Vestígios do 25 de Abril nos filmes de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/86 [consultado em 25 de agosto de 2019]

ALVES, Susana (2009) - "Obra Aberta" in – *E-Dicionário de Termos Literários* (Org. CEIA, Carlos) https://edtl.fcsh.unl.pt/ [10 de fevereiro de 2018]

AMARAL, André Luiz do (2019) - Linguagem e Transcendência na Poesia Experimental de Ana Hatherly, Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto. Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, São José do Rio Preto, 2019, p.203 <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181385 e http://hdl.handle.net/11449/181385> [consultado em 27 de abril de 2020]

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte (2002) - *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*, Coimbra, Livraria Almedina.

ARNOLD, Paul (1973) - *O Zen e a tradição Japonesa*, Lisboa, Editora Ulisseia.

ATLAN, Corinne e, BIANU, Zéno (2002) - *Antologie du poème court japonais*, Paris, Éditions Gallimard.

ÁVILA, Affonso (1994) - *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

BARAHONA, Margarida (1995) - "Sujeito, tempo e espaço na crítica de poesia" in *Colóquio/ Letras,* n.º 95, janeiro-fevereiro, pp.5-8.

BARBAS, Helena (2001) - "Esoterismo e Humanismo (sem Mestres)" in *O Esoterismo e as Humanidades* (Coordenação BARBUDO, Maria Isabel Sampaio), Lisboa, Edições Colibri, pp.33-41.

BARBOSA da SILVA, Rogério (2004) - "Itinerários e Labirintos na Poesia de Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.25- 39.

BARBOSA da SILVA, Rogério (2006) - "Escrita e morte: labirintos da poesia de Ana Hatherly e Alberto Pimenta" in *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n.º 19, pp.228-238.

BARREIRA, Cecília (2010) - "Entrevista a Ana Hatherly" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.9-15.

BARRETO, João (1999) - "Mas resta ainda" in HATHERLY, Ana, *Rilkeana,* Assírio & Alvim, pp.11-19.

BARRETO, Lázaro (1970) - "O novo livro de Ana Hatherly" (recensão de Anagramático) in *Suplemento Literário de Minas*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, n.º 25, 19/12/1970, p.7.

BARROSO, Eduardo Paz (2017) - "A afiada fala do ´Pavão` de Ana Hatherly – Três fragmentos de uma metamorfose" in *Revista Colóquio/Letras*, número 193, Setembro/Dezembro, pp.71-74.

BARTHES, Roland (1976) - *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1979) - *A Lição*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1979) - *Discurso-escrita*, Livraria Pax, Braga.

BARTHES, Roland (1980)- *S-Z*, Edições 70, Lisboa.

BARTHES, Roland (2001) - *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa.

BARTHES, Roland (2014) - *O grau zero da escrita*, Edições 70, julho, Lisboa.

BASHÔ, Matsuo (2016) - *O Eremita Viajante (Haikus -obra completa),* Joaquim M. Palma -organização e versão portuguesa, Assírio & Alvim, Porto.

BAUDRILLARD, Jean (1971) - "Modernité" in *Encyclopaedia Universalis*, vol. II, Paris, pp.139-141.

BELL, Judith (1997) - *Como Realizar um Projeto de Investigação*, Lisboa, Gradiva.

BELO, Fernando (1987) - *Linguagem e Filosofia – Algumas questões para hoje*, Lisboa, IN-CM.

BENOIST, Luc (1999) - *Signos, símbolos e mitos*, Lisboa, Edições 70, col. Perspectivas do Homem, n.º 48).

BONDANELLA, Peter (1997) - *Umberto Eco e o Texto Aberto – Semiótica, Ficção, Cultura Popular*, Lisboa, Difel.

BORGES, Jorge Luis (1985) - *O livro dos sonhos*, São Paulo, Difel.

BRITO, Casimiro de (2004) - "A idade ou a experiência das palavras (aladas) em Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editores, pp.53-57.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1994) - *História da Literatura*, 2.ª edição, Lisboa, IN-CM.

CAGE, John M. (1971) - *Silence: lectures and writings*, London, Colder and Boyards.

CALINESCU, Matei (1999) - *As 5 Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega.

CALVINO, Italo (2003) - *O Castelo dos Destinos Cruzados*, Lisboa, Teorema.

CAMPOS, Augusto de (1982) - "The Informational Temperature of the Text" in *Poetics Today*, III, 3, pp.167-176.

CAMPOS, Haroldo de (1982) - "The Informational Temperature of the Text" in *Poetics Today*, III, 3, pp.177-187.

CAMPOS, Haroldo de (1987) - "Introdução à 1.ª edição" in CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* [1965], 3ª Ed. S. Paulo, Editora Brasiliense.

CANDEIAS, Marcolino (2009) - «A poesia em concreto» in suplemento de artes e letras do *Vento Norte/Diário Insular*, n.º 407, p. 3, 09.04.2009.

CARCHIA, Gianni e D`ANGELO, Paolo (Dir.) (1999) - *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70.

CARMO, Hermano e FERREIRA, Manuela Malheiro (1998) - *Metodologia da Investigação – Guia para Auto-aprendizagem*, Lisboa, Universidade Aberta.

CARVALHO, Ana Alexandra e CARVALHO, João Carlos (2004) - *Aventuras d`Escritas(s). Estudos de Poética e Retórica*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve.

CASTRO, E. M. de Melo e (1976) - *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e (1996) - "Poéticas do sentido, do poético e do ver" in *Os Sentidos e o Sentido – Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (Org. HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues), Actas do Colóquio Organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 18-19 de junho de 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.115-118.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e HATHERLY, Ana (1995) - "Poesia Experimental Portuguesa: Uma Revista" in *Espacio/Espaço escrito*, Badajoz, MEIAC, N.º 11-12, pp.59-78.

CECCUCCI, Piero (2009) - "Ikon como Logos – A Poesia Visual de Ana Hatherly" in *Portuguese Cultural Studies 2*, pp.30-51.

CECCUCCI, Piero (2010) - "Vertigem Horizontal. O signo penetrante e irónico de um percurso de vida de mulher e intelectual em *A Neo-Penélope* de Ana Hatherly" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.161-177.

CEIA, Carlos (2009) - "Estruturalismo" in *E-Dicionário de Termos Literários em* https://edtl.fcsh.unl.pt/ [10 de fevereiro de 2018]

CELLI, Nicoleta – *Budismo I – Dicionários das Religiões* (2011) - Lisboa, Electa/Editora Mediapromo.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan (1982) - *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números,* Lisboa, Teorema.

CIRNE, Matthews (2013) - "Ana Hatherly: Uma Poética Metalinguística a partir a partir do Jogo de Palavras-Imagens" in Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas - *Decifrar Manaus*/AM Vol. 01, nº 01 (Jan/Jun-2013).

CIRNE, Matthews Carvalho Rocha (2014) - "Breve Recorte Psicanalítico em *Rilakeana* e A *Neo-Penélope* de Ana Hatherly in Revista *dEsEnrEdos,* ano VII - número 24 - Teresina - Piauí - agosto de 2014, pp.1-19.

CIRNE, Matthews Carvalho Rocha (2014b) - "O Erotismo: Da Criação à Manifestação do Desejo e Sedução na Poesia Hatherliana" in revista *dEsEnrEdos,* ano VI - número 21 - Teresina - Piauí - agosto de 2014, pp.1-16.

CLÜVER, Claus (1982) - "Reflections on Verbivocovisual Ideograms" in *Poetics Today*, III, 3, pp.137-148.

CLÜVER, Claus (2001) - "Estudos Interartes: Introdução Crítica" in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada* BUESCU, Helena, DUARTE, João Ferreira, GUSMÃO, Manuel (Orgs), Lisboa, Dom Quixote, pp.333-362.

CLÜVER, Claus (2002) - "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music" in Erik Hedling e Ulla- Britta Lagerroth (Eds.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration, Amesterdão e Nova Iorque, Rodopi,* pp.163-178.

COELHO, Eduardo Prado (2010) - *A poesia ensina a cair*, Lisboa, INCM.

COELHO, Jacinto do Prado (1977) - "Alguns temas da moderna poesia portuguesa" in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, pp.241-265.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.) (1983) - *Dicionário de Literatura*, 2º vol., 3ª ed., Porto, Figueirinhas.

COELHO, Nelly Novaes (2010) - «O Mestre Revisitado: Romance-farsa ou Ritual Iniciático» in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.133-160.

COHEN, Jean (2004) - *Estrutura da Linguagem Poética*, 3.ª edição, Lisboa, Dom Quixote.

COMPAGNON, Antoine (1990) - *Les cinq paradoxes de la modernité,* Paris, Éditions du Seuil.

CORTEZ, A. (2017). "A experiência do prodígio": notas para uma releitura de um livro de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/78 [consultado em 25 de agosto de 2019]

COUTO, A. (2017) - Recension: «Esperança e desejo: aspectos do pensamento utópico barroco». *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/95 [consultado em 25/08/2019]

COUTO, Anabela Galhardo (2005) - "Da Tolerância e da Intolerância na Arte e na Literatura: A Marginalização da Autoria Feminina" - Colóquio Interdisciplinar e pluridisciplinar, Instituto de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 16-18 de Maio de 2005, pp.1-10.

COUTO, Anabela Galhardo (2010) - «A Reinvenção do Dizível Feminino em a Neo-Penélope» in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.31-38.

COUTO, Anabela Galhardo (2016) - Recensão «*Des Jardins autres*» in *Revista Colóquio/Letras,* número 193, Setembro/Dezembro, pp.262-265.

COUTO, Anabela Galhardo (s/d) - «Recensão sobre a obra *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*» in *Incidências* – Revista do Instituto de Estudos Portugueses, Edições Colibri, pp.162-168.

CRÉOLA, Gilbert (1984) - *Dicionário de Sonhos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CRESPO, N. (2017). "Language! It's a vírus! Palavras e imagens em Ana Hatherly" in Ofício Múltiplo- Poetas em outras artes. Org. FRIAS, J. M. et al. Porto: Edições Afrontamento.

CRUZ, Liberto (1965) - *Três livros de poesia* (*Quadras*, F. Pessoa; *Poesia*, Raul de Carvalho, *Sigma*, Ana Hatherly), *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Editora Lux Limitada, 01/12/1965, p. 16.

CUNHA, Ibirasçu Carneiro da - «Ana Hatherly: Poeta Português do Andrógino Primordial – Apresentação e questionário de Ibirasçu Carneiro da Cunha» in *MINAS GERAIS - Suplemento Literário,* Avenida Augusto de Lima, 270 – Ano II- N.º 25, Belo Horizonte, Sábado 18 de Fevereiro 1967.

DANIEL, Claudio (2007) - "A escrita em metamorfose: uma leitura das Tisanas" in *Revista Via Atlântica,* 11, Junho, pp.61-71.

DANIEL, Claudio (2009) - "Releituras do barroco na modernidade", 04/06/2009 (Caixa 52)

DANIEL, Claudio, (s/d) - "O Escritor: Uma «Máquina de Produzir Desordem»" in *Revista Eutomia,* Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Ano II – n.º 01, pp.143- 153.

DESHIMARU, Taisen (1983) - *A Tigela e o Bastão: 120 Contos Zen*, São Paulo, Cultrix.

DIAS, Maria Heloísa Martins (2011) - *"*O Mestre, de Ana Hatherly: Uma insólita aprendizagem" *in Ângulo* 125/126, Abr./Set., pp.98-105.

DIAS, S. (2017). Poesia e Corpo, em Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/87 (acedido em 25/08/2019).

DUMAS, C. (2017). Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/96 [consultado em 25 de agosto de 2019]

DURAND, Gilbert (1992) - *Les structures anthropologiques de l`imaginaire: introduction à l`archétypologie générale*, Paris, Dunod.

ECO, Umberto (1980) - *Tratado Geral da Semiótica*, S. Paulo, Editora Perspectiva.

ECO, Umberto (1985) - *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença.

ECO, Umberto (1989) - *Obra Aberta*, Lisboa, Difel.

ECO, Umberto (1993) - *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Presença.

ECO, Umberto (1997) - *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel.

ECO, Umberto (1998) - *Como se Faz uma Tese em Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença.

EDFELDT, Chatarina (2005) - *Uma história na História – Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Estocolmo, Stockholms Universitet, Institutionen för Spanska, Portugisiska och Latinamerikastudier.

ENGELMAYER, Elfriede (1999) - "Diálogo(s)" in *Rilkeana* de HATHERLY, Ana, Assírio & Alvim, pp.21-25.

ENGELMAYER, Elfriede (2004) - "Tudo o que é profundo se revela à superfície" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.65-68.

ESPINOSA, César – "Poesia de intercodificação: uma poética polidimensional" in *Suplemento Literário,* n.º 1.074, Ano XXII, 87/05/23, pp.6-7.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1984) - *Semiótica da Narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra.

FARIA, Almeida (1962) - *Rumor Branco*, Prefácio de Vergílio Ferreira, Portugália Editora, Lisboa.

FERNANDES, Maria João (1996) - "Poéticas do sentido, do poético e do ver" in *Os Sentidos e o Sentido – Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (Org. HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues), Actas do Colóquio Organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 18-19 de junho de 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.253-265.

FERNANDES, Maria João Lopes Aleixo (1996/1997) - *Poesia Visual Portuguesa*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

FERNANDES, Maria João Lopes Aleixo (1997/1998) - *Poesia Concreta e Visual*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

FERNANDES, Maria João (2004) - "Uma poesia do segredo" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Roma Editora, Lisboa, pp.69-85.

FERRÉ, Pedro (1996) - "Hélder de Oliveira, HERBERTO" in *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Organização e Direção de MACHADO, Álvaro Manuel), Editorial Presença, pp.238-239.

FERREIRA, João Francisco (coord.) (1981) - *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*, Porto Alegre, Editora da Universidade, UFRGS.

FERREIRA, Nádia Paulo (1993) - "O lugar do sujeito em Tisanas" in *Estudos universitários de língua e literatura (Homenagem ao prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho)*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, pp.347-361.

FERREIRA, Nádia Paulo (2010) - "Reinvenção, Desconstrução e Insistência" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Lisboa, Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.117-131.

FRANK, Thaisa e WALL, Dorothy (1999) - *Vocação de Escritor – Descubra, Desenvolva e Eduque a sua Vocação Literária*, Lisboa, Editora Pergaminho.

FREITAS, Lima de (1985) - *Das geometrias labirínticas*, Revista ICALP, vol. 2/3, pp.69-81.

GARCIA LORCA, Federico (1961) - *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim* (Prefácio de Eugénio de Andrade), Edições Delfos, Porto.

GARRONI, Emilio (1980) - *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70.

GASTÃO, Ana Marques (2003) - "Uma pintora de escrita" - Entrevista a Ana Hatherly in *DN*,14 de Fevereiro, p.2.

GASTÃO, Ana Marques (2004) - "Diálogos com a Autora – Palavras que Riem" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.147-161.

GASTÃO, Ana Marques (2005) - "A Arte de pensar tisanas – exercício de antiutopia" *in dn*- Crítica do Livro *51 Tisanas* (Ed. Perifèric, 77 páginas), 4 de Abril de 2005.

GASTÃO, Ana Marques (2008) - "Sou a gata" a propósito de *A Neo-Penélope*- Entrevista a Ana Hatherly in *DN gente*,9 de Fevereiro, pp.15 e 16.

GASTÃO, Ana Marques (2011) - *O Falar dos Poetas – Entrevistas* (Ana Hatherly) Porto, Edições Afrontamento, pp.33-47.

GASTÃO, Ana Marques (2011) "«O Mestre»: uma novela filosófica" in *Revista Colóquio/Letras*, número 178, Setembro /Dezembro, pp.122-133.

GASTÃO, Ana Marques (2015) - "ANA PLURINÍMICA", Academia das Ciências de Lisboa, 4900851_ana-marques-gastao—ana-plurinimica.pdf, [13 de maio de

2018].Texto datado pela autora: “Lisboa, 27 de Junho de 2015”, a partir de “Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores no ciclo Literatura Portuguesa, Leituras do Século XXI, 13 de Janeiro de 2015”

GASTÃO, Ana Marques (2016) - “As Tisanas de Ana Hatherly: auto-retrato de um samurai ocidental” in *As Artes do Colégio,* vol. 2 – vanguardas (Direção da coleção, coordenação e tradução Rita Marnoto), Edição Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, pp.207-226.

GASTÃO, Ana Marques (2017a). Ana Hatherly – “O Mestre&quot: uma novela filosófica. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/80 [consultado em em 25 de agosto de 2019]

GASTÃO, Ana Marques (2017b). As "Tisanas" de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental. *Plural Pluriel,* (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/83 [consultado em 25 de agosto de 2019]

GASTÃO, Ana Marques (2017c). Ana Hatherly : la solitude qui rit. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/88 [consultado em 25 de agosto de 2019]

GASTÃO, Ana Marques (2017d). Recension: “Le Roi de Pierre”. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/93 [25 de agosto de 2019]

GASTÃO, Ana Marques (2019) - “Anagregoriana” in Revista CCI-Cátedra Cascais Interartes, nº 1, 2019, pp.42-64. http://online.fliphtml5.com/kyoil/thvz/#p=42, [10 de fevereiro de 2020]

GASTÃO, Ana Marques (2019b) - “Cyberana: uma poética da máquina” in *Byblos,* n.º 3, 3.ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, DOI:http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_3-3_5 [10 de fevereiro de 2020]

GELB, I.J. (1963) - *A study of Writing,* Chicago, The University of Chicago Press.

GOMES, Álvaro (2005) - *Escrever é lavrar, é semear, é tecer…,* Porto, Porto Editora.

GOMES, António Martins (2010) - “Ana Hatherly na *Colóquio/Letras*” in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.51-68.

GOMRINGER, Eugen (1954) - “From Line to Constellation”, *UbuWeb,* Trad. Mike Weaver, 1 de Abril de 2002, http://www.ubu.com/papers_frames.html [13 de novembro de 2018]

GRAÇA de VASCONCELLOS, Maria Elizabeth (1971) - “O Mestre - o Mito de Prometeu e o tema do Labirinto” in *Revista Ocidente,* Volume LXXX, n.º 395, Lisboa, pp.182-195.

GRAÇA de VASCONCELLOS, Maria Elizabeth (1972) - *O homem no sentido latente do mito do amor-paixão,* Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Faculdade do Letras da UFRJ.

GRAÇA, Elisabete (1999) - "Sou rebelde até ao fim" in *Diário de Notícias,* 14 de Janeiro 1999, pp.40 -41.

GUIMARÃES, Fernando (1994) - *Os Problemas da Modernidade,* Lisboa, Ed. Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1996) - "Conceito, figura e conhecimento" in *Os Sentidos e o Sentido – Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (Org. HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues), Actas do Colóquio Organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 18-19 de junho de 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.73-77.

GUIMARÃES, Fernando (1999) - *O Modernismo Português e a sua Poética,* Porto, Lello Editores.

GUIMARÃES, Fernando (2004) - *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, INCM.

GUIMARÃES, Fernando (2008) - *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Lisboa, Edições quasi.

GUYER, Leland Robert (1982) - *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa* (Tradução de Ana Hatherly), Lisboa, INCM.

HELDER, Herberto (1964) - "Prefácio" in *Poesia Experimental -1,* Lisboa, Cadernos de Hoje, pp.5-6.

HELDER, Herberto (1970) - *Os Passos em Volta,* Lisboa, Editorial Estampa.

HENNEBELLE, Guy et BASSAN, Raphael (1980) - *CINEMAS D`AVANT-GARDE (Expérimental et Militant)*, Revue Trimestrielle/Papyrus Éditions.

HIGGINS, Dick (1982) - "Some Poetry Intermedia" in *The Avant-Garde Tradition in Literature*, KOSTELANETZ, Richard (ed.), New York, Prometheus, pp.414-415.

HIGGINS, Dick (1989) - "Pattern Poetry as Paradigm" in *Poetics Today 10.2,* pp.401-428.

HOBSON, J.Allan (2006) - *Os Sonhos – Compreender,* Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

HOCKE, Gustav René (2005) - *Maneirismo: o mundo como labirinto*, São Paulo, Perspectiva.

HORTA, Maria Teresa (1969) - "39 Tisanas" in A Capital - *Literatura e Arte - Suplemento de quarta-feira,* 20 de Agosto 1969, p. 7.

HORTA, Maria Teresa (2012) - "Arte Poética" in Congresso *Representações da mulher na literatura de autoria masculina ou feminina: a (des)construção do* estereótipo, Portalegre (12 de Junho de 2012), pp.15-22.

JACKSON, K. David et al. (1996) "Experimental-Visual Concrete-Avant-Gard Poetry since 1960's" in *Avant-Gard Critical Studies 10*, RODOPI, Amsterdam-Atlanta, GA.

JAUSS, H.R. (1978) - *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard.

JOAQUIM, Ana Cristina (2013) - Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro in Revista Desassossego, Universidade de São Paulo, n.º 9, pp.181-197, http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52333, [12 de novembro de 2018]

JÚDICE, Nuno (1992) - *O Processo Poético*, Lisboa, INCM.

KLOBUCKA, Anna M. (2009) - *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa,* Coimbra, Editora Angelus Novus.

KRISTEVA, Júlia (1974) - *La Révolution du Langage Poétique,* Paris, Éditions du Seuil.

LACAN, Laques (1977) - "O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica" in *O sujeito, o corpo e a letra: ensaios da escrita psicanalítica*, Lisboa, Arcádia, pp.19-28.

LACHANCE, Laurent (2003) - *Interprete os sonhos do seu filho,* Cascais, Pergaminho.

LAMBERT, Maria de Fátima (2015) - "Entre *Frisos*, *História verde* e *Invenção do dia claro* de Almada Negreiros, aproximações às *Tisanas* de Ana Hatherly" in *Convergência Lusíada*, n. 34, julho – dezembro de 2015, pp.5-26.

LEBEL, Jean-Jacques (2008) - "L'un dans L´autre" in Catálogo *L´un pour L`autre, les écrivans dessinent,*Brechet- Chastel/IMEC, Paris.

LOPES, Silvina Rodrigues (1995) - "O espírito e a letra" (prefácio) in HATHELY, Ana, *O Mestre*, Lisboa, Quimera, pp.7-13.

LORA-TOTINO, Arrigo (2002) - "Poesia Concreta" In *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, Ed. Milano, Edizioni Mazzotta.

LOURENÇO, Eduardo (1984) - "Sentido e não sentido do moderno" in *Ocasionais I,* Lisboa, A Regra do Jogo, pp.65-71.

LOURENÇO, Eduardo (1993) - *O Canto do signo. Existência e Literatura* (1957-1993) Lisboa, Editorial Caminho.

LOURENÇO, Eduardo (1993b) "Kierkegaard e Pessoa ou A comunicação Indireta (a Ana Hatherly e Maria Velho da Costa" in *Fernando Rei da Nossa Baviera*, Lisboa IN-CM, pp.121-144.

LOURENÇO, Eduardo (1993c) - "Kierkegaard e Pessoa ou A comunicação Indireta (a Ana Hatherly e Maria Velho da Costa" in *Fernando Rei da Nossa Baviera*, Lisboa IN-CM, pp.121-144.

MACEDO, Ana Gabriela (2004) - "O Ver/Ler de Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar - Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética,* Roma Editora, Lisboa, pp.15-22.

MACEDO, Helder (1979) - Recensão Crítica a *O Mestre* de Ana Hatherly in *Revista Colóquio/Letras,* Recensões Críticas, n.º 48, Mar. 1979, pp.81-82.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996) - "FARIA, José Benigno Almeida" in *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Organização e Direção de MACHADO, Álvaro Manuel), Editorial Presença, pp.181- 183.

MARQUES, Cristina, F.L., (s./d.) - "O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa" in *Diálogos - Revista de Estudos Acadêmicos, Artes e Cultura*, pp.16-29.

MARQUES, Diogo. "Anamusa: uma calculadora de (im)probabilidades". *Revista Cátedra Cascais Interartes* 2 (2020): 35-44. http://online.fliphtml5.com/kyoil/ymmb/. [consultado em 28 de fevereiro de 2020]

MARQUES, José Alberto e MELO E CASTRO, E.M. (1973) [Eds.] - *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MARTELO, Rosa Maria (2004) - *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2007) - *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Lisboa, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2010) - *A Forma Informe – Leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MARTELO, Rosa Maria (2014) - "Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre poesia e Prosa)" in *Elyra - Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*,4/10, pp.7-20.

MARTINHO, Ana Marin (2007) - *Quando o Desenho encontra a Escrita: Território Contaminado a partir da obra de Ana Hatherly*, Dissertação de mestrado em Desenho, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

MARTINHO, Fernando (2008) - "Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa" in *Via Atlantica*, pp.23-33.

MARTINHO, Fernando J. B. (1996) - "Hatherly, Ana" in *Dicionário de Literatura Portuguesa* (MACHADO, Álvaro Manuel – Organização e Direcção), Lisboa, Editorial Estampa, p. 237.

MARTINHO, Fernando J. B. (2001) - "Hablar/Falar de Poesia" *in Revista Hispano/ Portuguesa de Poesia*, n.º 4, Badajoz, pp.1,8,9,10.

MARTINHO, Fernando J. B. (2004) - "A Idade da Escrita de Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.49-52.

MARTINHO, Fernando J. B. (2004b) - "A Viagem na poesia de Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.59-63.

MARTINHO, Fernando J. B. (2004c) - "Diálogos com a Autora – Entrevista com Ana Hatherly" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.129-138.

MARTINHO, Fernando J.B. (1996) - "HATHERLY, Ana" in *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Organização e Direção de MACHADO, Álvaro Manuel), Editorial Presença, p. 237.

MARTINHO, Fernando J.B. (1998) - "Reinvenção da Escrita" - Recensão de *A Idade da Escrita* - in *Jornal de Letras*, 19 Novembro 1998, p. 19.

MARTINS, Fernando Cabral (2016) - "Notas sobre a Vanguarda" in *As Artes do Colégio,* vol. 2 – vanguardas (Direção da coleção, coordenação e tradução Rita Marnoto), Edição Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, pp.7-16.

MARTINS, Floriano (2004) - "Abismos da Poesia" in jornal *Viramundo,* Abril 2004, p. 18.

MASSUNO, Tatiana de Freitas (2009) - "Entre Mestres: O Amor em Clarice Lispector" in Revista de Letras Norte@mentos, Estudos Literários, Sinop, v. 2, n.º 3, jan./jun. 2009. pp.233-245.

MELLO, Cristina (1998) - *O Ensino da Literatura e a problemática dos Géneros Literários*, Coimbra, Almedina.

MELO e CASTRO (1965) - *A Proposição 2.01,* Editora Ulisseia, 1965.

MELO e CASTRO, Ernesto M. de (1976) - *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte.

MELO e CASTRO, Ernesto M. de (1977) - *In-novar*, Lisboa, Plátano Editora.

MELO e CASTRO, Ernesto M. de (1980) - *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa, ICALP.

MELO E CASTRO, E. M de (1990) - "As fontes, as nuvens e o caos. Notas sobre o barroco, neobarroco e metabarroco na poesia portuguesa da 2ª. Metade do século XX" in Revista *Claro-Escuro,* n.º 4/5. Lisboa, Quimera edições.

MELO e CASTRO, Ernesto M. (1992) - "(H)a Ver Ana Hatherly. Notas sobre a Poesia Visual" in *Ana Hatherly: Obra Visual -1960-1990*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

MELO e CASTRO, Ernesto M. (1993) - "Visões do Espelho Cego" in *Jornal de Letras*, Lisboa, 27 de abril.

MENEZES, Philadelpho (1988) - "Uma abordagem tipológica da poesia visual" in *Catálogo da I Mostra Internacional de Poesia Visual*, São Paulo.

MESCHONNIC, Henri (1988) - *Modernité, Modernité,* Paris, Gallimard/Éditons Verdier.

MILHEIRO, Dalila Maria Teixeira (2017a) - "Fernando Pessoa pela Voz de Ana Hatherly" in *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017* (10/02/2017), Casa Fernando Pessoa, Lisboa, pp.140-146. Link da publicação da comunicação: http://casafernandopessoa.cmlisboa.pt/fileadmin/CASA_FERNANDO_PESSOA/CFP_ACTAS_2017.pdf ou https://tinyurl.com/ya2qap9t

MILHEIRO, Dalila Maria Teixeira (2017b) - Congresso Internacional Migrações e Relações Interculturais na Contemporaneidade – CEMRI - comunicação em *poster* «A Escrita Poliédrica de Ana Hatherly: Caminhos de um Território (Re)Inventado», sala 3 da FCG, em Lisboa. O *ebook* de resumos do *Congresso Internacional Migrações e Relações Interculturais na Contemporaneidade,* CIMRIC, organizado pelo CEMRI em Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian em 27 e 28 de outubro de 2017, encontra-se disponível e pode ser consultado em http://hdl.handle.net/10400.2/6713

MILHEIRO, Dalila Maria Teixeira (2018a) - Apresentação do Poster (n.º 1395) «A Escrita Poliédrica de Ana Hatherly: Caminhos de um Território (Re)Inventado», Ciência 2018 - Encontro de Ciência e Tecnologia em Portugal, 4 de julho de 2018, Centro de Congressos de Lisboa.

MILHEIRO, Dalila (2018b) "*Obrigatório Não Ver* – O Contributo de Ana Hatherly para a Arte de Vanguarda no Séc. XX", Organizadores: VILA MAIOR, Dionísio e RITA, Annabela, *100 Futurismo*, Lisboa, Edições Esgotadas, pp.481-493.

MONIZ, António (2010) - "A *Neo*-Penépole de Ana Hatherly ou a Subversão do Paradigma da Espera Amorosa" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.69-81.

MONTEIRO de OLIVEIRA, Simone Pinto (1995) - "AH! A Sonata a Kreutzer ou Breve sumário da história de *O Mestre* no Brasil" (prefácio) in *O Mestre* de HATHELY, Ana, Lisboa, Quimera, pp.15-23.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1972) - "Introdução - A ideia de Modernidade" in *A Palavra essencial - Estudos sobre a Poesia*, Lisboa, Editorial Verbo, pp.17-27.

MONTEIRO, Hugo (2008) - "Ana Hatherly: Ardor/Fibrilação de um traço feminino", *Congresso Feminista*, Painel: Escrita de Mulheres/Escrita Feminista, 27/07/2008.

NABAIS, Ricardo e NUNES, Vladimiro (2008) - "A excêntrica Ana Hatherly" in Revista *TABU* do Jornal Sol, N.º 95, 5 de Julho de 2008, p. 38.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do (2009) - *Vozes Marginais na Literatura*, Rio de Janeiro, Aeroplano.

NOVA, Vera Casa (2010) - "A Mão Inteligente de Ana Hatherly: Entre o Gesto e a Escrita" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.179-185.

OTOYA, Maria Cristina Vasconcellos (2005) - *A Poesia Experimental de Ana Hatherly*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa, Orientadora Professora Doutora Nadiá Paulo Ferreira Universidade do Estado do Rio do Janeiro/ UERJ, Rio de Janeiro. http://livros01.livrosgratis.com.br/cp133030.pdf [consultado em 17 de junho de 2018]

OTTEN, Michel (1987) - "Sémiologie de la lecture" in *Méthodes du Texte*, Paris, Éditions Duculot.

P.M. (1980) - "Sou basicamente pacifista" in *Portugal/HOJE*, 16/11/1980, p. 7.

PADIN, Clemente (1996) - "Dificultades Metodológicas em el examen de la Poesía Experimental" in *Merzmail*, 1 de Abril de 2002 http://abaforum.es/merzmail/dificult.htm, [2 de setembro de 2019]

PADIN, Clemente (1996b) - "La poesia experimental em america latina" in *Merzmail*, 1 de Abril de 2002 http://abaforum.es/merzmail/lapoesia.htm, [2 de setembro de 2019]

PAIXÃO, A. (2017). La tessiture du temps. La musique des textes de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/81 [2 consultado em 5 de agosto de 2019]

PAIXÃO, A. (2017b). Recension: "L'invention de l'écriture". *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/92 [consultado em 25 de agosto de 2019]

PAIXÃO, A., & ESTEVES, J. M. (2017). "Biobibliographie de Ana Hatherly ". *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/91 [consultado em 25 de agosto de 2019]

PALMA, Joaquim M. (2016) - "Introdução" in *O Eremita Viajante (Haikus -obra completa)*, Assírio & Alvim, Porto, pp.9-51.

PARTSCH, Susanna, Paul *Klee* (2011) - *Poeta das Cores, Mestre das Linhas*, Köln, Taschen.

PAZ, Octavio (1981) - *El arco y La Lira*, col. Lengua y Estúdios Literários, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

PAZ, Octavio (1984) - *Os Filhos do Barro - Do Romantismo à Vanguarda*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

PEREIRA DA COSTA, Dalila L. (1991) - Os Sonhos – Porta de Conhecimento, Porto, Lello & Irmão – Editores.

PEREIRA, Lúcia Helena da Silva (Prefácio) (1980) - *Poesia 1958/1978*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, pp.7-19.

PEREIRA, Lúcia Helena da Silva (1984) - *Ana Hatherly: o susto do incompreensível*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ.

PESSOA, Fernando (2015) - *Livro do Desassossego* (Prefácio de Nuno Júdice), Lisboa INCM/Aletheia Editores.

PIGNATARI, Décio (1979) - *Semiótica & Literatura – Icónico e Verbal/Oriente e Ocidente*, 2.ª ed., São Paulo, Cortez & Moraes.

PIGNATARI, Décio (1982) - "Concrete Poetry – A Brief Structural-Hostorical Guideline" in *Poetics Today*, III, 3, pp.189-195.

PIMENTA, Alberto (2003) - *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia.

PIMENTA, Alberto (2009) - "Poesia Visual" in – *E-Dicionário de Termos Literários* (Org. CEIA, Carlos) https://edtl.fcsh.unl.pt/ [consultado em 10 de fevereiro de 2018]

PIMENTA, Alberto et al. (1985) - *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro.

PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário (2010) - *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly, Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa.

PINHARANDA, João Lima (2003) - "Imagem-Acção" in HATHERLY, Ana, *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera, pp.11-17.

PINTASILGO, Maria de Lourdes (2005) "O íntimo domado – Para Ana Hatherly" in *Palavras Dadas de Maria de Lourdes Pintasilgo* (Coordenação de MAGALHÃES, Isabel Allegro de), Lisboa, Livros Horizonte, pp.35-38.

PINTO, Joaquim Costa Pereira (Dir.) (1976) - *Convergência: Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, semestral, N.º 1, Julho- Dezembro 1976, Centro de Estudos.

PONCE DE LEÃO, Isabel (2019) - *Pro Litteris,* Porto, Fundação Engenheiro Eugénio de Almeida.

POWELL, Rosalind (2001) - *Os Sonhos – os símbolos, a interpretação e o poder terapêutico*, Lisboa, Editorial Estampa.

POZZI, Giovanni (1981) - *La Parola Dipinta*, Milano, Adelphi Edizioni.

QUIVI, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van (1998) - *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.

REAL, Miguel (2012) - *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010,* Lisboa, 2.ª edição, Editorial Caminho.

RECKERT, Stephen (1995) - "Introdução: Bashô e a Arte do Inacabado" in *Uma Rã que Salta – Homenagem a Bashô,* PEN Clube Português – Organização, Colecção Os Olhos e a Memória/71, Lisboa, Editora Limiar, pp.9- 16.

RECTOR, Monica (1999) - *Mulher – objecto e sujeito da Literatura Portuguesa,* Porto, Edição Universidade Fernando Pessoa.

RÊGO, Francisca Cunha (2005) - "Ana Hatherly Pintar a Palavra" - Entrevista a Ana Hatherly – *Jornal JL,*2-5 Fevereiro de 2005, p. 33.

REIS, Bárbara (2004) - "As paredes tornaram-se páginas coletivas para escrever o que se pensava" in *Público*, 11 de Abril 2004, pp.38 e 39.

REIS, Carlos (1981) - *Técnicas de Análise Textual*, 3.ª edição revista, Coimbra, Livraria Almedina.

REIS, Carlos (1982) - *Construção da Leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

REIS, Carlos (1995) - *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários,* Coimbra, Livraria Almedina.

REIS, Pedro (1998) - *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

REIS, Pedro (s/d.) - *Poesia e (em) computador*. Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade de Évora.

RITA, Annabela (2004) - "O Barroco em *perfis: Poesia Incurável*" in *Breves & Longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Roma Editora, pp.185-187.

RITA, Annabela (2010) - "Uma travessia com pontos luminosos" in *Cartografias Literárias*, Lisboa, Esfera dos Livros, pp.33-55.

ROCHA, CLARA (1992) - *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2001) - "A narrativa portuguesa do neo-realismo à contemporaneidade" in *O Texto sobre o Texto – Uma Visão sobre Literatura Portuguesa Contemporânea*, INCM, Lisboa, pp.239-255.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2001) - "O Fantástico em Hélia Correia – *Soma:* O salto na marginalidade" in *O Texto sobre o Texto – Uma Visão sobre Literatura Portuguesa Contemporânea*, INCM, Lisboa, pp.213-218.

ROSENGARTEN, Ruth (2004) - "Diálogos com a autora - Queda Livre" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Roma Editora, Lisboa, pp.115-123.

ROZÁRIO, Denira (1994) - "Ana Hatherly – 1929: Nunca me filiei em nenhum partido" (entrevista a Ana Hatherly") in *Palavra de Poeta -Portugal*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, IX - pp.143-156.

SALDANHA, Ana (2014) - "Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais" in *Fronteiraz – Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n.º 12- junho de 2014, pp.140-162.

SANTOS, G. (2017). De la texture de l'enigme: quelques fils à defi(l)er «Le toucher» de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/82 [consultado em 25 de agosto de 2019]

SANTOS, Gilda (2010) - "Da Textura do Enigma: Algumas Linhas a Des(a)fiar «O Tacto» de Ana Hatherly" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.93-111.

SANTOS, Mário (1994) - Entrevista a Ana Hatherly – "Faço Poesia como um Arquitecto» in *Público*, Leituras, Sábado, 10 de Dezembro de 1994, p. 6.

SANTOS, Paulo Lima (1994) - *Entre Eros e Psique – Uma apresentação de Jung*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.

SARAIVA, Arnaldo (1980) - *Literatura Marginalizada: Novos Ensaios*, Porto, Árvore.

SARAIVA, José António e LOPES, Óscar (1987) - *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, pp.518, 1112, 1113,1158.

SCHNEIDER, Michel (1985) - "Voleurs de Mots" (prefácio), Ed. Gallimard, Paris.

SEIXAS, Maria João (2010) - *República das Mulheres*, Lisboa, Bertrand.

SEIXO, Maria Alzira (1976) - *O Mestre* (prefácio), Moraes Editores, Lisboa, pp.9-19.

SEIXO, Maria Alzira (1977) - *O sujeito, o corpo e a letra: ensaios da escrita psicanalítica* (Dir.), Lisboa, Arcádia, pp.19-28.

SEIXO, Maria Alzira (2001) - "Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX – anos quarenta a noventa" e "Narrativa e Ficção - Problemas de Tempo

e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo" in *Outros Erros – Ensaios de Literatura*, Lisboa, Edições Asa, pp.21-59.

SENA, Jorge de (1977) - "Sobre a ideia de decadência nas Artes e nas Letras" in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, pp.211-223.

SENA-LINO, P. (2017) - "Hatherliana: étayer la résurrection - Entretien avec Ana Hatherly" in *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/89 [consultado em 25 de agosto de 2019]

SENA-LINO, P. (2017b). Do Barroco como função em "Anagramático" de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/77 [consultado em 25 de agosto de 2019]

SENA-LINO, Pedro (2002) - "Não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escrita" - Entrevista a Ana Hatherly in *Público* – suplemento *Mil Folhas*, Lisboa, 6 de Abril, pp.12-13.

SENA-LINO, Pedro (2004) - "Diálogos com a Autora – A Mão Inteligente de «Um Calculador de Improbabilidades»" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.139-145.

SENA-LINO, Pedro (2004b) - "Os Ossos do Poema" in *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editora, pp.41-47.

SENA-LINO, Pedro (2004) - "Ana Hatherly- entrevista: "O limite da palavra - Um Calculador de Improbabilidades", jornal *Público/Suplemento Mil Folhas*, Lisboa,6/4/2004, pp.12-13.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de (2011) - "O Mestre. Os Mestres. A Mestria (a propósito de *O Mestre* de Ana Hatherly). Imutabilidade/Mutabilidade do texto ou o poder da(s) leitura(s)" in *Impossibilia* N.º1, pp.14-24 (Abril 2011).

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de (2012) - "Ana Hatherly", a força da Inovação/o Poder da Memória», *Narrativas do Poder Feminino*, Braga, UCP/Aletheia, 2012.

SHKLOVSKY, Viktor (1989) - "Art as Technique" in *Contemporary Literary Criticism*, (Eds) Robert Con Davis e Ronald Schleifer, 2.ª ed., New York, Longman, pp.54-66. http://www.centerforbookculture,org/context/no2/shklovsky.html [2 de novembro de 2019]

SHKLOVSKY, Viktor (2000) - "Form and Material in Art" in *Context: A Forum for Literary Arts and Culture 2*, 1 de Abril de 2002, http://www.centerforbookculture,org/context/no2/shklovsky.html [2 de novembro de 2019]

SILVA, Raquel Henriques da (2003) - "Ana Hatherly: *os campos abertos do (in)dizível*" in *A Mão Inteligente* de Hatherly, Ana, Lisboa, Quimera, pp.5-10.

SILVA, Vítor M. Aguiar e (1974) - "O texto literário e os seus códigos" in *Colóquio/Letras*, 21, pp.23-33.

SILVA, Vítor M. Aguiar e (1990) - *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.

SILVA, Vítor M. Aguiar e (1990) - *Teoria e Metodologia Literárias,* Lisboa, Universidade Aberta.

SILVA, Vítor M. Aguiar e (1995) - "A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa" in *Diacrítica*, 10, Braga, Universidade do Minho, pp.137-164.

SILVÉRIO, J. (2017). Ana Hatherly: une géographie anagrammatique – Dessins de la Collection d'Art contemporain de la Fondation luso-américaine pour le développement. *Plural Pluriel*, (16) https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/84 [consultado em 25 de agosto de 2019]

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990) - *A Vanguarda na Literatura Portuguesa – O Futurismo,* Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SIMÕES, João Gaspar (s/d) - "Modernismo" in *Estética Presencista – Ensaios Doutrinais,* Petrus, (Org.), Documentos Literários Portugal, Edição Privada, pp.13-18.

SOLT, Mary Ellen (ed.) (1970) - *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington/Londres; Indiana UP.

SOLT, Mary Ellen (1982) - "Charles Sanders Pierce and Eugene Gomringer – The Concrete Poem as a Sign" in *Poetics Today*, III, 3, pp.197-209.

SOUSA, Carlos Mendes e RIBEIRO, Eunice (org.) (2004) - *Antologia Da Poesia Experimental Portuguesa Anos 60-Anos 80,* Coimbra, Angelus Novus Editora.

SOUSA, Ernesto (1997) - "Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem" in *Álvaro, Egídio et al., Perspectiva: alternativa zero,* Porto, Fundação de Serralves, pp.272-275.

SOUSA, José Manuel Rocha de (2010) –"Os Restos da Escrita" in *Leonorama* – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.113-115.

SOUSA, Rocha de (2005) - "Ana Hatherly, as mãos sensíveis" in *JL*,27 de Abril – 10 de Maio 2005, p. 26.

STEINER, George (2004) - *As lições dos Mestres*. Lisboa, Gradiva.

STEINER, George (2006) - *O Silêncio dos Livros,* Lisboa, Gradiva.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2008) - "A Poética do Jogo no romance *O Mestre, de Ana Hatherly"* in Revista do *CESP* (Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal de Minas Gerais) - v. 28, n.º 39 Janeiro-Junho 2008, pp.205-217

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2009a) - "Barroco e Visualidade em Ana Hatherly" in *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa,* n.º 39, p. 235-252.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2009b) - "O Labirinto contraria o Linear" in *Psicanálise & Barroco em revista* v.7, n.1: 63-88, jul.2009, pp.63-88.

TEIXEIRA, Cláudio Alexandre de Barros (2010) - "Sonho, mito e criação poética em Ana Hatherly" in *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Edições Colibri /FCSH - Universidade Nova de Lisboa, pp.83-91.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2010b) - *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*, Orientador Professor Doutor José Horácio de Almeida Nascimento Costa, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, Lumme Editor.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2012) - "O Jogo do Mestre e da Discípula, segundo Ana Hatherly" in *E-scrita* - Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.3, Número 1 A, Janeiro-Abril, pp.1-9.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (2016) - "Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente" in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 193, Setembro /Dezembro, pp.75-84.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (s/d.) - "Sonho, mito e criação poética em Ana Hatherly" in *Homografias –Literatura e Homoerotismo*, Universidade de São Paulo.

THEVEAU, P. e LECONTE, J. (1973) - *La dissertation littéraire par l`exemple*, Paris, Editions Roudil.

TOLMAN, Jon M. (1982) - "The Context of a Vanguard – Toward a Definition of Concrete Poetry" in *Poetics Today*, III, 3, pp.149-166.

TORRE, Guilhermo de (1970-72) - *História das Literaturas de Vanguarda*, Lisboa, Presença, 6 volumes, 2.ª ed.

TORRES, Rui (ed) - *Arquivo Digital da PO.EX*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, http: //www.po-ex.net/ [consultado em 2018 e 2019]

VALE, Paulo Pires do (2017) - *Conversas/Ana Hatherly e o Barroco. Num Jardim Feito de Tinta.* Coordenação de PAULINO, Carla e CAMPINI, Ana Maria, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro.

VILA MAIOR, Dionísio (1996) -*Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina.

VILA MAIOR, Dionísio (2002a) - *O Sujeito Modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta.

VILA MAIOR, Dionísio (2002b) - "O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade" in *Actas do Colóquio Literatura e História*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.126-137.

VILA MAIOR, Dionísio (2002c) - "O Discurso Finissecular e o Discurso Pedagógico-Literário. Alguns contributos" in *Actas do Colóquio Literatura e Fim de Século*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.97-111.

VILA MAIOR, Dionísio (2005) - "Literatura, leitura e figuração do imaginário (e Uma carta…)" in *Des(a)fiando discursos. Homenagem a Maria Emília Ricardo*

Marques (Org. CARVALHO, Dulce, VILA MAIOR, Dionísio, TEIXEIRA, Rui de Azevedo), Lisboa, Universidade Aberta, pp.667-675.

VILAÇA DE SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco (2011) "*O Mestre. Os Mestres. A Mestria (a propósito de O Mestre de Ana Hatherly). Imutabilidade/Mutabilidade do texto ou o poder da(s) leitura(s)"* in *Impossibilia N.º*1, Abril, pp.14-24.

VOS, Eric (1987) - "The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry" in *New Literary History*, XVIII, 3, pp.559-581.

VOS, Eric (1997) - "The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies" in HEDLING, Erik e LAGERROTH, Ulla-Britta (Eds.) *Cultural Functions of Intermedial Exploration,* Amsterdan/NY, Rodopi, pp.325-336.

VYGOTSKIJ, Lev S (1934) - "Pensiero e parola" in *Pensiero e linguaggio,* Firenze: Universitaria-La Barbèra, pp.47-232.

WATTS, Alan W. (2000) - *O Budismo Zen,* Lisboa, Editorial Presença.

WELLEK, René e WARREN, Austin (s/d) - *Teoria da Literatura*, 5.ªedição, Mem Martins, Publicações Europa América.

WILLIAMS, Emmett (1967) [Ed.] - *An Anthology of Concrete Poetry,* NY, Something Else Press.

WOLFF, Janet (1992) - "The invisible flâneuse: women and the literature of modernity" in BENJAMIN, Andrew (ed.), The problem of modernity: Adorno and Benjamin, London and New York, Routledge, pp.141-156.

WOLKOFF, Gisele (2012) - "Visuality and Experimentalism: two Commented Examples in Contemporary Poetry" in *Via Panorâmica*.

ZAMBRANO, María (1994) - *Os Sonhos e o Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.