

**LEONORANA, DE ANA HATHERLY:
O POEMA ENQUANTO CATEDRAL BARROCA¹**

**LEONORANA, BY ANA HATHERLY:
THE POEM AS A BAROQUE CATHEDRAL**

Luís Carlos S. Branco
Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal
lcrsb@ua.pt

Resumo: Luís Vaz de Camões escreveu, no século XVI, um famoso vilancete, intitulado “Descalça vai para a fonte”. Com base nele, em 1970, a poeta e investigadora Ana Hatherly escreveu um poema, intitulado “Leonorana Variação VII”, que irei analisar. Darei especial relevo à ligação da Poesia Experimental Portuguesa ao Barroco e ao modo através do qual Hatherly se apropriou da Lianor, referida nos versos camonianos, consignando-a num verdadeiro poema-labirinto.

Palavras-chave: Ana Hatherly; Po-Ex; Camões; Leonorana; Barroco

Abstract: Luís Vaz de Camões wrote, in the 16th century, a famous villancete, entitled “Descalça vai para a fonte”. Based on it, in 1970, the poet and scholar Ana Hatherly wrote a poem, entitled “Leonorana Variação VII”. I will analyze it and give special emphasis to the connection between the Portuguese Experimental Poetry and the Baroque. I will also highlight the intimate and personal way in which Hatherly somehow becomes the camonian Lianor, in the referred labyrinthic poem.

Keywords: Ana Hatherly; Po-Ex; Camões; Leonorana; Baroque

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da Bolsa de Doutoramento concedida pela Universidade de Aveiro.



“O mistério é a claridade.”
Ana Hatherly

Luís Vaz de Camões escreveu, no século XVI, um famoso vilancete:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai formosa, e não segura.

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamelete;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura.
Vai formosa e não segura. (...)
(CAMÕES, s/d)

Com base nele, em 1970, a poeta e investigadora Ana Hatherly escreveu um conjunto de poemas, a que deu o título *Variações Camonianas*, onde está incluso um poema, “Leonorana Variação VII”, que glosa o vilancete atrás citado (HATHERLY, 1970).² Irei analisar alguns aspetos correlatos à releitura poético-paródica de Hatherly.³

A Po-Ex e o Barroco no contexto do Estado Novo

Não devemos dissociar de Ana Hatherly quer, por um lado, a sua eminente condição de investigadora, que marcou, com imensos vasos comunicantes, a sua atividade enquanto poeta e criadora, quer, por outro – o que nem sempre é devidamente salientado – a sua carreira de cineasta. O seu reiterado interesse académico pela literatura barroca é outro ponto a realçar. Este gosto foi partilhado pelos seus *companions de route* da aventura da Poesia Experimental (Po-Ex), como é o caso do também poeta e investigador E. M. de Melo e Castro.⁴

Assim, Ana Hatherly procedeu a um exaustivo estudo do Barroco, investigando diversos materiais no depósito da Torre do Tombo. Como resultado, publicou várias obras de

² Para uma introdução às diversas abordagens que a obra de Ana Hatherly tem espoletado, veja-se o heteróclito e superlativo conjunto de ensaios compilado por Maria do Rosário Pimentel e Maria do Rosário Monteiro (cf. PIMENTEL, M. R.; MONTEIRO, M. R. (orgs.). **Leonorama**: Volume de Homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri, 2010).

³ Paródia aqui entendida, não como homenagem derrisória, mas, sim, no sentido intertextual e de glosa. (cf. HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985).

⁴ A Poesia Experimental, próxima da poesia concreta nas pesquisas morfológicas da escrita poética, distingue-se, no entanto, por uma maior liberdade para explorar visualmente convenções da escrita e gramáticas, numa atitude, por vezes, transgressora, mas sobretudo orientada para a descoberta de novas formações compositivas resultantes de processos de escrita inovadores. Assim, em Portugal, vários poetas e artistas desenvolveram ações, publicações, exposições, que davam conta de uma postura muito crítica tanto em relação ao panorama político nacional, quanto às práticas literárias vigentes. O grupo Po-Ex integrava Herberto Helder, José Alberto Marques, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares e Liberto Cruz. Este grupo publicou dois números da revista *Cadernos de Poesia Experimental*, onde eram notórias as influências literárias de Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, e das experiências visuais dos caligramas de Apollinaire. Ana Hatherly expandiu estas influências aos textos-imagem do Barroco (HATHERLY *et al.*, 2012, p. 17).

monta a esse respeito.⁵ Por exemplo: *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Dedicou alguns estudos monográficos a autores desse período, entre os quais, Frei Jerónimo Baía e Soror Maria do Céu, em livros como: *A Preciosa, de Sôror Maria do Céu, Poemas em Língua de Preto Velho, Lampadário de Cristal, de Frei Jerónimo Bahia* ou *O desafio Venturoso de António Barbosa Bacelar*. Para além destes volumes de incisão barroca, deu a lume outras obras ensaísticas reveladoras do seu pensamento estético e poético, caso de: *O Ladrão Cristalino, A Casa das Musas e Interfaces do Olhar*.

Mas o ponto-chave que quero salientar é a correlação estreita do Barroco com a Po-Ex, movimento de poesia experimental portuguesa, que surgiu na década de 60, do século XX. Nesse sentido, E. M. de Melo Castro e a própria Ana Hatherly, ambos membros ativos desse movimento literário, afirmaram o seguinte:

Nos falamos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir (...) fomos, por exemplo, desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa, fomos recuperar, fazer uma revisão crítica das fontes culturais que eram sistematicamente, por uma razão ou outra, ocultadas. (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 20).

Havia também uma atitude de resistência por parte deste grupo de jovens poetas, que, através duma arte poética vanguardista e provocadora, pretendiam, desse modo, pôr em causa a ditadura do Estado Novo. Portanto, a poesia, que produziam, era ativista e com intuítos confrontacionais. Sabiam de antemão que o Estado Novo repudiaria aquilo que estavam a fazer. Não contestavam diretamente Salazar e o seu regime, escapando, assim, das malhas da censura oficial, que existia, na altura. Mas faziam uma arte, em tudo, contrária à ideologia do regime: complexa, vanguardista, experimental, dubitativa, intelectualmente provocadora. A este propósito Cláudio Barros Teixeira diz-nos que “a resistência estética era, em si mesma, um ato político, pois indicava outras possibilidades de comunicação e, portanto, de relacionamento entre indivíduo e sociedade” (TEIXEIRA, 2009a, p. 125).

Ao contrário de outros grupos artísticos, como foi o caso dos futuristas que chegaram a advogar que se pusessem bombas nos museus, ou dos neorrealistas que fizeram uma literatura política, os poetas experimentais portugueses seguiram por uma via de contestação mais lúcida. Em nítida oposição estética ao lirismo bacoco, provinciano, promovido pelo regime salazarista, da história literária aproveitaram o que sentiam como próximo de si, como sucedeu com o Barroco. Isto permitia-lhe abanar consciências, sem abrirem mão das premissas que perfazem uma arte comprometida, em primeiro e último lugar, consigo mesma.⁶ Não era preciso, no entender deles, que a sua poesia fosse diretamente ideológica ou panfletária. Bastava-lhe ser explorativa, culta e inovadora para que, desse modo, afrontasse o centro nevrálgico da ideologia fascista de Salazar.

⁵ cf., por exemplo, o singular conjunto de estudos sobre várias obras literárias do período barroco: HATHERLY, A. **Poesia Incurável: Aspetos da Sensibilidade Barroca**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

⁶ Não foram os únicos a agir deste modo. Também os surrealistas, de Mário Cesariny e António Maria Lisboa, e os poetas da revista *Árvore*, como António Ramos Rosa, cedo perceberam que o caminho de resistência se deveria percorrer, não por via panfletária, mas, sim, pela instauração de novos modos de produção poética, estranhos, espermáticos, em choque nítido com as mentalidades totalitárias da época. E já antes, também os modernistas, de Almada Negreiros e Fernando Pessoa, procederam assim. Por isso, foram recebidos com profundo desagrado pelos críticos da época ligados ao Estado Novo.

Umberto Eco, um dos ensaístas que, como veremos, inspirou o pensamento estético da Po-Ex, esclarece que:

Doenças sociais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são precisamente o fruto de uma aquisição passiva de *standards* de compreensão e de julgamento que são identificados com a boa forma na moral como na política (...) Pergunta-se portanto se a arte contemporânea, educando para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas (...) não poderá representar um instrumento pedagógico com função de libertação. (ECO, 2009, p. 172).

Como se depreende, para esses, então, jovens poetas fazia todo o sentido a recuperação do Barroco. Este era um estilo quase anti-lírico, com uma fortíssima componente lúdica, que fornecia, sobretudo, dúvidas e torções formais. Além disso, tinha, à época, muito má fortuna crítica entre os avatares salazaristas.⁷

Ana Hatherly afirmou que a Po-Ex não procurava, de facto, um corte epistemológico com a história literária antecedente: “essa rutura é uma recusa do ambiente que nos rodeia, e nunca é uma rutura com as nossas raízes. Pois, porque na verdade muitos dos meus trabalhos têm uma base numa espécie de quase reelaboração de maneiras de trabalhar antigas” (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 21).

Outras Influências na Po-Ex: Modernismo, Obra Aberta, Concretismo e John Cage

Os poetas experimentalistas devem também muito às experiências de torção formal levadas a cabo em período modernista e, logo depois, pelos surrealistas portugueses. São multimodos os vasos comunicantes de Hatherly com, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro (basta cotejar *Manicure* com alguns poemas hatherlianos para se perceber esses elos literários), e com alguma da poesia pictórica do então surrealista Alexandre O'Neill. E, claro, perpassa na sua poética um evidente fundo pessoano, que se manifesta no cultivar do fragmentário e na busca por uma elisão identitária.

Por sua vez, o conceito umbertiano, inspirado em música, de Obra Aberta, que teve um enorme impacto em território luso-experimentalista, permaneceu sempre como pano de fundo teórico enformante da produção futura destes poetas. Essa teorização visava implicar o leitor e o espetador como re-intérpretes e cocriadores da semântica dos objetos artísticos:⁸

Obra aberta como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo que o fruidor seja levado a uma série de leituras sempre variáveis; estrutura, enfim, como constelação de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas. (ECO, 2009, p. 173-174).

⁷ Não posso deixar de assinalar que, se nas artes plásticas, o Barroco está, hoje, devidamente valorizado e reconhecido, na literatura, não obstante o esforço hermenêutico destes e de outros investigadores, continua em grande parte por desvelar e ocupar o lugar que merece na história literária. Isto muitas vezes sucede com o argumento falacioso de que o Barroco não foi capaz de produzir grandes autores literários. Ora, António Vieira, Francisco de Melo e António José da Silva serão autores menores?

⁸ Para uma melhor apreensão do que estava em causa, na época, e da receção crítica à *Obra Aberta*, leia-se também o livro que Eco se sentiu impelido a escrever depois, intitulado *Os Limites da Interpretação* (ECO, 2004)

Claro que, ao abrir as possibilidades da obra à uma interpretação infinita, se corria o risco de entrar no território do vazio, e da semântica e o conteúdo se tornarem estéreis, culminando num experimentalismo não comunicativo, fechado sobre si mesmo. Assinale-se, por isso, que Ana Hatherly, cuja obra se fez muitas vezes no limite da linguagem e do suporte físico, estava atenta a estes riscos de resvalamento formo-poético.

Por seu turno, também a Poesia Concreta brasileira, da qual estes, à época, jovens poetas foram os primeiros, em Portugal, a chamar a atenção para ela, terá sido para eles, e para os seus vocopoemas e visopoemas, uma inegável *influenza*. Recorde-se que a primeira coletânea de Poesia Concreta brasileira publicada em Portugal, foi feita por eles, em 1962. E somente em 1964 foi dada à estampa a revista de *Poesia Experimental* e, no ano seguinte, *Visopoemas*. Portanto, quando surgem com os seus poemas originais já conheciam bem a programática poética do concretismo e isso notava-se. O poema era encarado no seu lado substantivo, formal, quase como um objeto gestual.

A Po-Ex também esteve muito em sintonia com os movimentos musicais vanguardistas, como o dodecafonismo, o serialismo e o atonalismo. Em 1965, estes poetas deram um concerto, o qual batizaram com o nome de *Concerto e Audição Pictórica*, onde interpretaram obras de John Cage e outros compositores da contemporaneidade, recorrendo a instrumentos não convencionais: “um caixão, balões, pianos de criança, chocalhos, uma couve, uma máquina de barbear, uma casa de cão que ladra” (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 46-47).

No poema aqui em análise, “Leonorana Variação VII”, existe uma forte contrução sonoramusical. Barbosa e Silva, reportando-se às variações camonianas nas quais esse poema está inserido, postula que, de facto, “vários aspetos imagéticos do texto de Camões são explorados e potencializados na tessitura sonoro-imagética (...) uma composição híbrida em que o verbal e o não verbal se interpenetram” (TEIXEIRA, 2009b, p. 237).

Visopoesia

Reportando-nos, agora, à forte presença pictográfica nos poemas de Hatherly, devemos começar por referir a importância dos caligramas, dos anagramas e dos ideogramas orientais.⁹ Num dos seus versos, Hatherly diz-nos que: “Na escrita/ torna-se imagem/ a imagem que a tinta reproduz/ no assalto do ver-te” (Hatherly *et al.*, 2012, p. 15). Sobre os visopoemas da poeta, a ensaísta Joana Batel tece a seguinte consideração:

Ana Hatherly, poeta, encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam. (...) Este cruzamento, que torna quase indistinta a relação entre a mancha do desenho e a mancha do texto, revela uma compreensão muito nítida do esforço necessário para as separar e classificar. (...) Nestes poemas visuais, Ana Hatherly toca no mais fundo da inscrição, a artista provoca a estranheza quando recupera a matéria de que são feitos

⁹ Um Anagrama é uma palavra resultante do rearranjo das letras de outra palavra. O termo deriva da combinação de *ana*, que significa repetição e *grama*, que se refere à escrita. Esta repetição da escrita joga com as variações possíveis da combinação de letras, daí o seu uso lúdico na literatura barroca. Os Anagramas são amplamente utilizados no poema em apreço, quando a poeta mescla palavras ou partes de palavras que divide e depois junta a outras. Por seu turno, um Ideograma é um símbolo gráfico que representa uma palavra ou conceito. A escrita oriental baseia-se em sistemas ideográficos, ao contrário das escritas ocidentais onde predominantemente se utiliza o alfabeto para a construção das palavras. Uma das escritas ideográficas mais conhecidas consiste nos hieróglifos egípcios (cf. HATHERLY *et al.*, 2012, p. 17).

os signos, quando busca a sua raiz imagética (...) ao recuar a esses tempos indefinidos em que a escrita e o desenho se aliavam numa única linguagem, faz ressurgir o problema da distinção e alcance de uma e outro. (BATEL, 2014, p. 292-293)

Eu tive oportunidade de ver, em 2012, uma exposição sobre a Po-Ex, no Museu de Serralves. E, no meu entender, os poemas visuais, ou pictopoemas, de Ana Hatherly adequam-se muito mais ao contexto de um museu ou de uma galeria do que ao de um livro. Parece-me, aliás, que só num espaço expositivo os poderemos verdadeiramente apreciar. Na verdade, talvez sejam mais quadropoemas do que visopoemas.

A sua dimensão e escala, bem maior do que mera página de um livro, desempenham um papel muito importante.¹⁰ A textura das tintas e as marcas gestuais conferem-lhes uma identidade plástica muito forte. Até o simples facto de as obras estarem expostas umas ao lado das outras cria um poderoso e polissémico efeito serial. Em suma, destes visopoemas emana uma força estética e um poder de comunicação dos quais não se suspeita quando os observamos apenas na estrita dimensão de uma página.

Por tudo isso, são muito mais nítidas as suas conexões com os vitrais das catedrais barrocas e com a caligrafia chinesa.¹¹ Transmitem uma dimensão religiosa, de cariz sincrético, na qual elementos orientais e panteístas se mesclam. A este propósito, note-se que, na poesia de Hatherly, o experimentalismo não obsta a uma intensidade lírica e a uma procura pelo sublime. Pelo contrário, ele não só ajuda como é um meio privilegiado dessa busca. Veja-se o caso de *Leonorana*. Por um lado, é um poema barroco-experimental, resumando múltiplos e complexos processos formais, por outro, é também um libelo identitário imbuído de espiritualidade individualizada.¹²

Aliás, a relação interartística com a figuração camoniana de Leonor (ou leonor como parece preferir Hatherly) começou muito antes da feitura do poema aqui em questão. Em 1964, a poeta escreveu-desenhou uma série de visopoemas, a que deu o título de *É preciso conservar Leonor*.¹³ Existe uma evidente contiguidade dessas obras com as incluídas no conjunto de que faz parte “Leonorana”, nomeadamente a variação XVI e XVIII, que são, de facto, visopoemas, que poderiam perfeitamente ser percecionados como quadros.¹⁴

O poema enquanto catedral barroca

Talvez seja, agora, útil dilucidar a filiação geneticopoética de Ana Hatherly ao Barroco, tema primacial, como vimos anteriormente, das suas investigações académicas e, no que aqui mais nos importa, da sua insigne produção poética.

¹⁰ Muitos destes visopoemas foram escritos e desenhados não numa folha de livro, mas, sim, em telas.

¹¹ Em meados dos anos 60, Ana Hatherly iniciou o estudo de um dicionário de Inglês-Mandarim que compreendia uma secção dedicada ao chinês arcaico. Ela sempre se interessou pela linguagem e pelos alfabetos orientais e incorporou esse conhecimento nos seus visopoemas. A palavra, enquanto símbolo e o valor da gestualidade fazem parte da sua poética (cf. BATEL, J. O Rosto da Linha: Ana Hatherly. *Diacrítica*, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014.)

¹² Nesse sentido, Ceccuci refere o Ikon como logos na poesia hatherliana. Ou seja, o tratamento da imagem da escrita enquanto meio e instrumento de indagação, escrita, portanto, autotélica, escrita inquieta do eu-transcendente no mundo enquanto imagem-livro (CECCUCCI, 2009).

¹³ Este visopoema, ou quadropoema, de homenagem a Camões pode ser acedido em:

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

¹⁴ Acresce apenas dizer que existe uma liminaridade em muitos dos trabalhos da poeta. Por vezes, é difícil dizer se são poemas, influenciados pelas artes plásticas, ou se são quadros, influenciados pela poesia.

Existem dois modos de considerar o Barroco. Pode-se simplesmente entendê-lo como um período histórico concreto e estanque, *grosso modo*, o século XVII. Ou, alternativa, ver nele um *Aeon*, uma categoria estética que atravessa os séculos e que vai alternando o seu domínio, sobre o mundo e as artes, com o classicismo. Neste caso, ele é considerado uma forma transhistórica, que se vai constantemente atualizando. O surrealismo e o modernismo, opostos ao naturalismo e ao realismo, são, deste modo, atualizações da sensibilidade barroca.

Como nos informa Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o Barroco era “usado na língua portuguesa do século XVI para designar uma pérola de forma irregular” (SILVA, 1999, p. 440-441). E define, depois, as delimitações processuais do Barroco, dos quais se salientam a passagem do linear para o pictórico, da linha reta para a preferência pela sinuosidade, da clareza relativa dos objetos para a semiobscuridade, e, claro, a forma aberta. Aguiar e Silva assinala a importância que o Barroco teve em vários movimentos de vanguarda literária europeus:¹⁵

Neste largo movimento de interesse – e ao mesmo tempo de revalorização – pelo barroco, desempenharam papel saliente muitos poetas que se afirmaram entre 1920 e 1940 e que descobriram em si próprios, nos seus ideais e anseios, um parentesco espiritual e sentimental com a arte e a poesia barroca (...). É indubitável que a poesia simbolista do fim do século XIX e de princípio do século XX, a poesia e a poética de Stefan George e de Mallarmé (...) com o seu gosto pelo raro, pelo símbolo anti-realista e desrealizador, pela densidade hermética, pela linguagem alusiva e elusiva, etc, haviam de favorecer a redescoberta da poesia barroca. (SILVA, 1999, p. 450-451)

Na verdade, o Barroco presta-se, como nenhuma outra categoria estéticoliterária, a uma reciclagem transhistórica bem-sucedida. Porquê? Porque se adapta com extraordinária facilidade a várias semânticas e programas poéticos sem perder aquilo que lhe é essencial: o lúdico e a forma ofídica, não linear, o que Deleuze designa por Dobra (cf. DELEUZE, 1991).

Para além da poesia de Ana Hatherly, esta reatualização do Barroco foi praticada por outros autores, de correntes e escolas literárias heteróclitas. Isso é visível, por exemplo, na poética herberteriana e na escrita romanesca de Lobo Antunes. A Variação e Fuga, o fragmento enquanto contínuo, a imersão do texto em si mesmo, etc., constituem, assim, processos literários defluentes de uma sensibilidade barroca. Aliás, não será a obra de Fernando Pessoa, em termos conceptuais, eminentemente barroca?

O poema, aqui em apreço “Leonorana”, é um poema dobrado sobre si próprio, devedor do processo formal que está no centro do Barroco: a variação. Assim, ao mesmo tempo que convoca, em si, modos de versejar característicos doutras épocas literárias, doutros géneros e estilos literários,¹⁶ vai-se dobrando sobre si próprio, variando e aprofundando os materiais poéticos de que é feito, numa constante fuga e aprofundamento.

Os primeiros versos servem de mote sémico-formal a partir do qual todo o poema se constrói, imitando a forma irregular e cintilante de uma catedral. É como se os versos iniciais fossem quebrados, de linha para linha, de estrofe a estrofe, cindidos por dentro, de modo a formarem, a partir dessas peças irregulares, dobradas e quebradas, um luminescente vitral poético. Repare-se no constante ecoar anafórico das palavras umas nas outras, criando uma

¹⁵ Os poetas da Po-Ex estavam em perfeita sintonia com esta reavaliação do barroco levada a cabo por várias correntes vanguardistas e por vários autores relevantes. Entre os quais, Federico García Lorca, T. S. Elliot e Eugénio D’Ors.

¹⁶ Como veremos noutro ponto, podemos encontrar nele traços do Cantar de Amigo, mas também modulações elegíacas e auto-celebrativas adstritas ao Romantismo.

delicada poesia de câmara por cima duma tapeçaria sonoroaliterante, à qual o processo de fusão de palavras, de rimas internas e a ausência de pontuação acentua e complementa esse seu caráter de catedral barroca. Como mero ilustrativo, atente-se nos seguintes versos: “floríala floríela Floriana (...) leonorfesta leonor fasta” (versos 8, 9 e 10 respetivamente). Depois da sua viagem, das diversas fugas e variações poéticas, a leonor e a ana que surgem nos primeiros versos são diferentes das que reaparecem no final:¹⁷

descalça ia leonor. ia à fonte leda efria.
ia lesta & ia. a fonte corria. leonorapenasia.
pela aragem fria. pela manhãia. sorria & ia.
leonoróia. leonorana leonoríia. anaía bela & ia.
despedia. sorria & ia. leonoríia. leonorana.
pela manhana. florelia floribela. anaflor anaflora.
anafloriana. leonorana. ana & bela e ana & ana. leonorana.
oh quem te ama. leonorama. floríala. floríela.
floriana. oh leonorana. leonorana. leonorfesta.
leonorfasta. leonorafasta. leonortesta. leonormestra.
mestre & ana. leonorana. oh leonorcravo. leonortravo.
comigo te trago. oh leonorana. que me insana.
oh insulana. leonorilha. minha anafilha.
arvoreana. leonorana. oh lucibela. oh lucidor.
analeonor. oloreana. oh leonorana. analiana.
leo & ana. leão de ana. oh quem te ama. leonorana.
amadisana. anatisana. eleonoríia. eleonoriana.
miridiana. rio de ana. leonorana, oh quem te ama.
leonorroana. leonorala. leonorola. anacorola.
anacoreta. leonoreta. rosaliana. leonorana.
leonorinda. leonorana. a la ventana. leonorna.
oh analívia. lívida & ana. viridiana. analionor.
anabellana. a la fontana. leonorroana. oh quem te ama.
leonorama. leonor & ana. oh leonorona.
(HATHERLY, 1970).¹⁸

Poemolabirintos

O ensaísta Teixeira Barros postula que a estética do labirinto é o istmo processual que liga o Barroco dos séculos XVII e XVIII à pós-modernidade. Refere o conceito de *Mundo Enquanto Labirinto* e alude à “fusão híbrida de texto e imagem e a diversidade de vias interpretativas que verificamos nos textos visuais barrocos”. É dentro deste quadro conceptual que devemos analisar a poesia hatherliana, incluindo o poema supracitado:

Com a sua teia de percursos intrincados que provocam desorientação ou terror no peregrino que se dispõe a atravessá-lo, o labirinto representa a confusão da alma imersa no mundo profano e também a jornada cuja meta é a conquista espiritual. O labirinto era a forma ideal para representar simbolicamente os perigos e as dificuldades de percurso que se deparam ao peregrino que tenta atingir a Jerusalém celeste, a cidade de Deus. (TEIXEIRA, 2009a, p. 30).

¹⁷ Leonor e Ana surgem em letra minúscula, no poema, para que fique marcado o seu caráter de significante, a sua condição de signo musical; processo, aliás, tipicamente barroco.

¹⁸ “Viridiana” refere-se à protagonista de um filme polémico, de 1961, dirigido pelo surrealista Luis Buñuel, onde os *topoi* da religiosidade e do erotismo são inquiridos cinematograficamente.

Este autor, estribando-se na obra ensaística de Hatherly sobre os textos visuais do período Barroco, refere uma tipologia de labirintos artístico-literários, com ampla presença na obra dos poetas experimentais. Entre eles, os labirintos vocovisuais em forma cruciante (cuja leitura se faz seguindo a forma de cruz), os labirintos de letras, o acróstico,¹⁹ os anagramas ortográficos e aritméticos. Assim, na obra ensaística de Hatherly pululam inúmeros *exempla* deste tipo de labirintos poéticos portugueses, na sua maioria de cariz mágico-religioso, referentes, por exemplo, à Virgem Maria e outros Santos (cf. HATHERLY, 1983).

Os labirintos podem ser atravessados de formas diversas, e “Leonorana” confirma essa multiplicidade de caminhos. Se reparamos com atenção, pode ser lido *a contrario*, de cima para baixo, ou de dois em dois versos, constituindo um verdadeiro poema-labirinto, à maneira dos textos-visuais do Barroco.

O Poema enquanto História Portátil da Literatura Portuguesa

“Leonorana Variação VII” não se limita a conjurar o Barroco, pois, é detetável uma intensidade dialógica e sincrónica com outras épocas da literatura portuguesa.

Nele conflui também uma forte presença da época medieval, com aportes vários às canções trovadorescas. Repare-se no galaico-português de “a la fontana (...) a la ventana” ou “ia lesta”. O *topos* do *locus amoenus*, por sua vez, atravessa várias estrofes, com referências semicoformais às Cantigas de Amigo: a proximidade de correntes de água, como ribeiros, rios ou fontes e ilhas, a submissão à sua *Senhor*, neste caso, a Leonor camoniana.

O Renascimento também marca presença em “Leonorana”. Atente-se nos signos de transformação, mudança e contradição, tão caros a Camões e Sá de Miranda, que subjazem e conduzem tematicamente todo o poema. Podemos igualmente observar que o sujeito lírico se funde e mescla com a Leonor camoniana, contudo esta entrega (e aqui temos, por outro lado, o raptó lírico, o arroubo apaixonado, típico do romantismo) é feita de recuos e volte-faces. Antes do verso final, antes de o eu lírico conseguir, por fim, transformar-se na mulher camoniana, na Leonor mitológica, terá sido árvore, terra, rio, flor, leão, num querer e não querer constantes. As antíteses terra-água, animal- mulher, dão disto amplo e pleno testemunho.²⁰

Simultaneamente, encontramos processos de índole modernista, derivativos e desfiguradores das formas, como sejam a junção de vocábulos (“leonorapenasia”) ou o uso de símbolos gráficos (“&”). O sujeito lírico é um sujeito cindido, poeticamente quebrado e multiforme, devedor da herança pessoana, na forma ínvia e dilacerada com que expõe o seu desejo. A enumeração, quase caótica, é também um recurso expressivo usado no poema, que o inscreve numa lógica confessional, por um lado, e por outro, num *modus faciendi* poético vanguardista.

Em suma, o expressivo poema em apreço passa em revista, nos seus vinte e quatro versos, por várias fases da literatura portuguesa, quase parecendo uma história da literatura em miniatura, uma câmara de ecos de vários períodos literários. Sublinhe-se que o interesse criativo na História artístico literária esteve sempre nos horizontes da poeta:

A minha convivência com a linguagem literária e artística foi sempre uma forma particular de relação com a escrita, correspondendo à pesquisa de uma poética pessoal

¹⁹ Sobre os acrósticos, Ana Hatherly afirmou que tiveram origem “na prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação” (HATHERLY, 1983, p. 149),

²⁰ Cf. o poema citado anteriormente, “Leonorana, Variação VII”.

que se transformou em ideolecto. A partir dos anos 60, essa atitude tornou-se uma verdadeira inquirição dos aspectos histórico-evolutivos da escrita como “pintura de signos”. Não sei se a isso se pode chamar “um acto lúdico” no sentido original do termo. Mas é claro que, quando se chega à projecção do barroco no experimentalismo, o sentido de “lúdico” muda bastante. (COSTA, 2007, p. 17-18).

Devorar amorosamente Camões

Para finalizar, quero destacar o carácter mágico, de transformação pessoal, de demanda identitária e espiritual, de que se revestem as muitas *nuances* do poemolabirinto, aqui em causa.²¹ A busca de Hatherly é religiosa. Nestes versos, a arquitrave barroca está ao serviço de uma estesia profunda,²² de uma aventura ontológica individual, carregada de ludicismo e de erotismo.²³

Nesta senda iniciática, o seu *namoro* poético com Camões começou muito antes de *Leonorana* e revestiu-se de vários géneros e formas.²⁴ Por exemplo, no quadro-poema *Camões na Prisão visto por um Naíf do Século XX*, de 1970, ou num poema, datado de 1998, inserto na obra *Idade da Escrita*, em que ela assevera: “Sou Ana/e de perfil/sou camoniana” (HATHERLY, 1998, p. 35).²⁵

Nesse sentido, note-se como “ana”, na sua desenfreada peregrinação poética, passa, no poema em causa por vários estádios metamórficos. Passa pelo Ser Aéreo, com que começa o poema, e depois vai-se transmutando, sucessivamente, em Ser vegetal, animal, aquático e humano. Vejam-se estes *exempla* e siga-se a sua linha evolutiva no poema: “anaflor”, “anacorola”, “manhana”, “rosaliana”, “analiana”, “arvoreana”, “leo&ana. leão de ana”, “rio de ana”, “fontana”, etc.

Essa construção erótico-poética passa pelo desvão dos sentidos. Estamos em face dum poema sinestésico de suave e penetrante irradiação erótica. Os sentidos acompanham sempre estas metamorfoses do eu poético: “oloreana”, “leonortravo”, “leonortesta”. Estas referências sensoriais inscrevem-se em primeira instância em relação ao Outro, à outra, a Leonor.

À medida que avançamos no poema, vemos crescer e tornar-se mais transparente a fusão erótico-identitária entre ana e leonor. Repare-se em “lucidor”, a dor iluminante, atente-se nas interjeições, nos “Oh” que, pela sua constância ao longo do poema, parecem assumir uma função musical de teor orgástico. A poeta apropria-se de Leonor e ao fazê-lo sente também o

²¹ Valéria Nassif Domingues, que estudou alguns eixos semióticos de obras charneira de Hatherly, relevando a seriedade do seu experimentalismo, diz-nos que: “Leonorana é o capítulo em que Ana Hatherly dá às explorações feitas em forma de brincadeira em *A Detergência Morosa* um carácter sério” (DOMINGUES, 2019, p. 147).

²² A dança íntima com Eros de Hatherly está patente na relação eroticopoética que estabelece com autores, com mestres literários que admira, e que é uma constante no seu percurso: relembre-se as *Joyceanas* ou as *Rilkeanas*. E repare-se na fusão do nome Ana com estes autores, numa espécie de casamento identitário, de cópula poética.

²³ Não podemos esquecer que, pelo seu carácter sumptuoso e opulente e pelo ênfase dado à forma, o Barroco é uma categoria estética eminentemente erótica.

²⁴ Hatherly escreveu, aliás, um poema que se intersecta com *Leonorana*, intitulado *É preciso conservar Leonor*. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>.

²⁵ A figura tutelar e misteriosa de Camões foi, com alguma controvérsia e um saudável questionamento de permeio, reelaborada e reabilitada pelos poetas da Po-Ex, que se insurgiram contra o aproveitamento que o Estado Novo fazia da obra camoniana, treslendo-as, como modo de legitimar o colonialismo. Por exemplo, E. M. de Melo e Castro escreveu abundantemente sobre Luís Vaz (cf. DE MELO E CASTRO, E. M. **Projecto: Poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 211-243, 1984.)

toque amante de Camões. Torna-se a amante diletta de Camões e a amante da Mulher de camões, leonor.

É, portanto, de carne e de amor que nos fala este poema. O corpo no qual para sabermos quem somos deixamos de o ser e passamos a ser o outro, e o outro, por sua vez, deixa de ser ele mesmo e passa a ser nós. Nesse (des) encontro especular o nosso rosto regressa à nossa face, tocado e quebrado, tornado inteiro. A vida enquanto catedral barroca inscrita na carne e no imo do Ser.

Referências

BATEL, J. O Rosto da Linha: Ana Hatherly. **Diacrítica**, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014.

DE MELO E CASTRO, E. M. **Projecto: Poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

CAMÕES, Luís Vaz de. Descalça vai para a fonte. s/d. Disponível em: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v352.txt>.

CECCUCCI, P. Ikon como Logos. A Poesia Visual de Ana Hatherly. **Portuguese Cultural Studies**, n. 2, p. 30-51, 2009.

COSTA, H. Entrevista com Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p. 17-22, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/50659-Texto%20do%20artigo-62903-1-10-20130129.pdf>

DELEUZE, G. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DOMINGUES, V. N. **A Semiótica em Anagramático, de Ana Hatherly**. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ECO, U. **Os Limites da Interpretação**. 2. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. [1990]

ECO, U. **Obra Aberta**. 2. ed. Tradução de João Rodrigo Narciso Fortunato. Lisboa: Difel, 2009. [1962]

HATHERLY, A. **Anagramático**. Lisboa: Moraes Editora, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>

HATHERLY, A. **A Experiência do Prodígio- Bases Teóricas e Antologia de Textos-visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

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

HATHERLY, A. **Poesia Incurável: Aspetos da Sensibilidade Barroca**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

HATHERLY, A et al. **Catálogo de Exposição: Poesia Experimental**. Porto: Museu de Serralves, 2012. Disponível em:
https://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1309_5D_AnaHatherly_v2.pdf

HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M. **PO.EX.-Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editora, 1981.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

PIMENTEL, M. R.; MONTEIRO, M. R. (orgs.). **Leonorama**: Volume de Homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

TEIXEIRA, C. A. B. **A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009a.

TEIXEIRA, C. A. B. Barroco e Visualidade em Ana Hatherly. **Cadernos de Letras da UFF**-Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa, n. 39, p. 235-252, 2009b.

Recebido em: 21 de junho de 2020
Aceito em: 09 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020