

As Tisanas de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental

Ana Marques Gastão
Ensaísta, escritora

Est-il meilleur signe de civilisation que le laconisme ? S'appesantir, s'expliquer, démontrer –, autant de formes de vulgarité. Qui prétend à un minimum de tenue, loin de craindre la stérilité, doit s'y appliquer au contraire, saboter les mots au nom du Mot, pactiser avec le silence, ne s'en départir que par instants et pour mieux y retomber.
(Cioran, 1979)

Comecemos por abordar a alta tensão causada pelo desenho de Ana Hatherly que cobre a capa da edição das 463 *Tisanas* (Hatherly, 2006)¹, cuja crónica me isento de relatar, referindo apenas que estas micronarrativas e/ou poemas em prosa começam a surgir no fim da década de 60 (mais precisamente em 1969)². À primeira vista, talvez se trate de um enigmático auto-retrato-cérebro, em que se torna de imediato evidente a ligação da obra da autora com o universo da ciência, algo hoje tão em voga. A opção pelo prudente **talvez** torna-se necessária a este mergulho no mundo de uma alma-quarto, não alheia a uma dimensão orgânica, agónica e captada em **flashes** cinematográficos. Sempre inseparável do corpo, vemo-la subir, descer, estender-se, distender-se, contrair-se, dilatar-se, ocultar-se, revelar-se, parabolizar-se, aniquilar-se para se reconstruir como uma máquina esquecida de si, ora profeticamente robótica, ora de uma fragilidade cristalina transformada na dobra de um pensar poético tão desconcertante como agudamente lírico. É pelo caminho da imersão, da inflexão, da curva de um **signo** ambíguo, como lhe chama Leibniz, que abrimos a porta deste *work in progress*, ainda hoje único e por estudar no quadro da literatura portuguesa.

A sequência de textos que constituem as *Tisanas* apresenta-se-nos como um jogo de forças múltiplas (e antagónicas), sucessão de acontecimentos momentâneos não alheios ao estudo das funções perceptivas e ao reagrupamento de dados sensoriais. O mundo vê-se neste ecrã-página à semelhança de um cinema ou de um teatro do absurdo, que se confina à libertação de um desenvolvimento caótico de imagens no cérebro e a deslocações de significado, como as definiu

1 Esta edição será usada como referência neste ensaio. Ver o desenho que cobre a capa da edição das 453 *Tisanas* no final deste texto.

2 Ler prefácios de *A Cidade das Palavras* – tisanas 1 a 222 (Hatherly, 1988: 7-10), de 351 *Tisanas* (Hatherly, 1997: 7-8 e 11-15). As *Tisanas* conhecem seis edições publicadas entre 1969 e 2006. Foram sendo integrados novos textos em cada uma. 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.

Antonin Artaud, para quem um só gesto poderia separar-nos do caos (Artaud, s./d.: 93). Sabemos que Ana Hatherly é cineasta, mas, dadas as características poliédricas da sua produção poética, nada do que faz dir-se-ia somente **isto**.

Na sua obra, que poderíamos designar por metafísica antidogmática em acção, até um fragmento de letra procura a deslocação da linguagem. A desconstrução, no sentido de uma desmontagem tal como Husserl a tratou e, mais tarde, Derrida (2002 e 2004), busca uma unidade lacunar articulada – que Agostinho fez valer por triplicação (presente-passado-futuro) –, de um «être-un-tout». Inseparável de um estoicismo e de uma autenticidade envolvendo uma configuração ética, essa operação tripla, trazida a esta obra, junta-se a uma concepção do jogo wittgensteiniana, porque contaminada pela noção de idealidade e perfeição (Wittgenstein, 1994: 68, frag. 100)³.

Nesse sentido, Ana Hatherly (des)constrói⁴, *sem destruir*, usando a terminologia de Ricoeur, *variações imaginativas*, não totalizáveis, porém, aplicadas à temática do tempo fenomenológico (Ricoeur, 1985: 228-251)⁵. Consciente da existência de uma experiência-limite entre tempo-comum e tempo-eterno, a escritora cria uma arte-fractura da palavra, da inscrição na condição de uma artesã da letra. Menos letra, maior conteúdo simbólico, mais silêncio, maior o ruído interior. **Mysterium** tremendum, o da tentativa de representação de algo em que nem a maior parte dos filósofos, nem dos psicólogos crê: a consciência iluminada de que falam os Mestres Zen, centro de uma vida espiritual cindida em milhões de formas (Nukarya, 1973: 75-97). A ilusão da *durée* nas *Tisanas* tem como causa a velocidade à qual os múltiplos eventos-fenómenos se sucedem, bem como a transformação de sentido, do seu desvio, ou a transmutação das palavras-imagem noutras por via do anagrama ou dos labirintos visuais. Abundam nestas micronarrativas o aforismo, o oxímoro, a alusão, a elipse, a hipérbole, a metonímia, a alegoria, a paródia idiomática, a bela *mentira* à maneira do Barroco⁶, 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 exhibir-se, nesta paisagem, como clarão de origem interdependente que produz um *devoir*, empenhado não apenas na metáfora, mas na transposição de conceitos para dentro dela.

3 O filósofo liga, por outro lado, a gramática da palavra «linguagem» à gramática da palavra «inventar» (Hatherly, 1994: 185, frag. 493), associando-as ao jogo. A ideia de invento (invenção) é recorrente nas *Tisanas*, onde não só se inventa como se produz um acontecer.

4 «Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na *Gramatologia*, o termo ‘desconstrução’ foi tomado da arquitetura. Significa a deposição/decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes» (Derrida e Roudinesco, 2004: 9).

5 «La fiction et les variations imaginatives sur le temps».

6 A epígrafe das *Tisanas* é, porém, de Epiménides de Cnossos: «Todos os cretenses são mentirosos e nunca deixam de mentir» (Hatherly, 2006: 19).

Partamos então para esta obra com alguns substantivos na mente: instantaneidade, aparecimento, desaparecimento, atenção, mudança, metamorfose, transgressão. Que vemos na imagem que Ana Hatherly nos apresenta na capa deste labirinto tisânico? Quem sabe se uma representação irrepresentável da «alma (almas?) autômato», a que se referiu o filósofo de *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano* (Leibniz, 1969 e 1990), condenada (ou não) à terrífica, e não menos jocosa, arquitetura de um Dédalo infeliz que é afinal o espírito humano. O rosto exposto, mas ausente, não nos oferece a cicládica NEO-PENÉLOPE – que da face exhibe o branco da morte –, mas um semblante esboçado a preto e branco dando à luz pela cabeça, labirinto do meio, tecido e coroado por uma Arachné em seu santuário de fogo. O que importa dir-se-ia, porém, o nascimento, o advento, no período pós-parto, de um figurado cérebro-lenho em mudança andrógina, recheado de orvalho-ovo, e preenchido por essa «massa turva [onde] surgem formas geométricas; cubos, esferas, pirâmides, cilindros, tudo símbolos de uma ignorada escrita», como a autora a viu num sonho [Tisana 391].

Que vemos nesta cabeça, então? Escrita-fogo, metamorfose devoradora, sonho⁷, e a procura de uma harmonia entre alma e corpo, entre um Eu e um Tu, mesmo quando a ambiência parece ser a da indiferença gélida ou de uma inquietude violentíssima. Tudo é enganador nas *Tisanas*, tudo aparece e desaparece na certeza de uma impossibilidade. A matéria para pensar que nelas surge – trabalhada num registo entre a circunspeção necessária à contingência e a livre criação – leva-nos à gestação de um homúnculo ou de um Golem, «fantasma envergonhado pela matéria e sem nome» – nomeado na Tisana 254 –, a que tanto a mística judaica como Paracelso se referiram. O mito serve o poder criativo do discurso e a magia de letras plurilingues, mas é ao poder especulativo e místico que a escritora se refere aquando fala do criador de imagens como monstro de si próprio, «doente involuntário» do futuro dos outros, porque a eles se sacrifica. [Tisana 260]

Veja-se o que a poeta-ensaísta escreve na Tisana 258, revelando uma aracnofobia. Louise Bourgeois rever-se-ia decerto neste texto, irmanado com as suas esculturas psicanalíticas:

Em 1972, um amigo disse-me que às vezes pensava em mim vendo-me como uma aranha especial tecendo as minhas redes-escritas. Pensei nisso e depois vi-me como uma grande aranha de alumínio, cuspiendo fitas de letras de arame de aço. Sempre tive medo de aranhas (Hatherly, 2006: Tisana 258).

As palavras (breves) nas *Tisanas* não são, portanto, meras palavras, mas «escravas de um ofício» [Tisana 443], de uma **escribatura**, transmitem uma experiência que se torna acto tal como nas narrativas hassídicas, mesmo quando se mostram quase incompreensíveis ou de leitura e entendimento lentos. São textos-reflexo, essências cujo vapor não lhes pertence porque, na sua

⁷ Inevitável é a ligação com *Anacrusa*, 68 sonhos (Hatherly: 2009).

atemporalidade, até oral, agem enquanto modo pensante que se concede ao Outro – de forma inconsciente ou consciente. Nessa medida, impossível de tocar (*Noli me tangere...*), a cabeça deste auto-retrato é uma rede-grito (que alude às redes-escritas acima mencionadas), constituída por vestígios arquetípicos e por uma perspectiva evolutiva, delirante, animista e antropomórfica (como nos contos de fadas) da criação: os olhos verdes do gato são buracos; os peixes usam patins de aço; os caçadores percorrem os montes munidos de orelhas de prata; o esparguete é de vidro; os porcos fazem mise; o caramujo sofre de insónias quando apagam o lume da panela de água a ferver sobre a qual morava feliz; os bolos têm a forma de tamancos, os dentes do tigre correm pelo tapete quando lhos cortam com uma tesoura, as barbatanas servem de leque, mas na verdade são monos-asa, os bichos-de-conta choram, os arranha-céus pesam sobre o dorso... A humanização do mundo natural e do inerte, a degradação animalista, a anáfora e o transformismo (automatismo também) são recursos do Barroco – área de estudo da escritora – que, usando enlaces abstracto-concretos, os subverte (Rico, 1983)⁸.

O jogo do desejo, e como símbolo do mundo (Fink, 2007: 7-64), que não é senão ilusão, surge, nas *Tisanas*, como uma espécie de fantasia com asas, não deixando de associar mito e metafísica, consideradas a mitologia uma «primeira metafísica» e a metafísica «uma mitologia segunda», no sentido que lhes atribui Georges Gusdorf (1953: 244-256). Mesmo se a interpretação fenomenológica destes mitos-narrativa de Ana Hatherly é contraditória, os textos resistem a uma intelectualização forçada que possa pretender apenas analisar estruturas. Estamos no domínio do querer, de algo que se imagina como um fantasma, representação real-irreal à semelhança de uma brincadeira de crianças feéricas. O mito torna-se símbolo, tal como sublinha o ensaísta, quando chega o tempo dos poetas e dos pensadores entre os quais a intenção de jogo é motor impulsivo – trata-se de fazer regressar a imagem ao sentido.

É o não-saber, o não conseguir alcançar, que precipita a autora na reflexão, iniciada numa tensão insuportável – a de uma corda de um violoncelo esticada ao extremo. O jogo não deixa de ser objecto da filosofia: jogando, o ser humano sai de si para a si voltar num movimento elástico, solitário e sem equilíbrio. Ao intervir sobre o real de forma crítica e prática, a inteligibilidade destas narrativas define uma intenção ontológica e um lirismo de ideias. Leia-se a tisana 445, deliciosa e terrível, que merece a conclusão acutilante da tisana 447: «o desejo [de ser desejado também] é sempre uma forma de violação»:

Tive uma vez um ciclamen num vaso. Quando eu chegava a casa a partir de algum tempo as flores viravam-se para mim, seguindo os meus movimentos. Que extraordinário, pensava eu então, bastante comovida. Mas um dia descobri que o

⁸ A propósito da obra de Quevedo, de Emilio Alarcos García e Celina Sabor de Cortazar, ler «La parodia idiomática y la invención grotesca» (1983: 624-630).

anidrido carbónico que eu exalava era o que as movia. Fiquei desolada. Mas sem razão. Tudo o que é vivo quer viver (Hatherly, 2006: Tisana 447).

Fixemo-nos de novo no rosto e na cabeça. A opacidade róchea, estacionária, do desenho de Ana Hatherly anuncia um semblante eclipse, inexpressivo, esfíngico, não oferecido ao esplendor, que atravessa, porém, a escrita na sua densidade poética irremissível. A imagem obriga-nos, por outro lado, parafraseando a autora, a uma «pausa fria»⁹, asfixiante, que conduz ora ao enigma (aquilo que dificilmente se compreende), ora ao mistério (do grego, *mystérion*, coisa inexplicável relacionada com o calamento a que se obriga o iniciado). Atente-se à gama de sinais parietais, lembrando os encontrados em Lascaux. Trata-se, no entanto, não de uma vitória sobre o ser primitivo – embora a vida primitiva seja representativa de um retorno à origem (Van Der Leeuw, 1940: 124) –, mas da procura escrita e visual de uma epifania, algo tentado por James Joyce. Ao recusar-se a ser óbvio conteúdo, sem quase usar linhas de contorno, mas apenas o contraste entre o objecto e o seu fundo, o auto-retrato dá-se a ver, na sua finitude animal, como desejo do absolutamente Outro, a que alude Levinas (1988: 173-197). Sendo estático, deixa, todavia, passar a luz. A leitura não pode, no entanto, fazer-se sem o conceito de Tenebrismo, tendência pictórica que o Barroco propagou e na qual os princípios do **chiaroscuro** se radicalizam no maior contraste entre luz e sombra. Relembre-se Caravaggio, Ribera ou Georges de La Tour. A observação da imagem tem de se fazer de forma lenta e recuada, tendo em conta a perspectiva. Na verdade, o desenho converge no observador, transformando-se, como diria Da Vinci, num portal de entrada¹⁰.

A imagem indica-nos que devemos conhecer objectivamente, sabendo nós que a base da objectividade é subjectiva; a autora, por outro lado, aconselha-nos a manter uma postura hirta, a da consciência indubitável de si por si a que se referiu Descartes, necessária ao «ver-se» segundo uma interpretação livre: veja-se o ombro maior, o direito: poderia ser um rio de sangue. Guiadas por uma mente engenhosa capaz de produzir o «símbolo arguto» e de fazer as *coisas mudas falar*, as *Tisanas* vivem, todavia, de um imaginário inusitado, povoado por um bestiário alucinatório e por uma tendência filosófica e efabulatória – consubstanciados numa forma de alegria supliciante –, que usa como instrumentos os cinco sentidos. Não por acaso tantos dos textos se iniciam por: «Era uma vez»; «Realmente»; «Sento-me e olho»; «Penso nisto»; «É por isso que»; «Interrogo-me», etc. Dando-se a conhecer pela negação, a forte inspiração mística heterodoxa de Ana Hatherly conduz também a uma escrita libertadora porque existe enquanto pensar activo que «combate a angústia pela magia» [Tisana 132]. Cioran, seu «primo doloroso», vem à memória, pois nem um nem outro encontram solução na existência, embora esse afastamento agastado funcione como mola criativa. A

9 Tisana 262: «[...] O criador de imagens é um cego a quem é dado ver numa pequena pausa fria.» (Hatherly, 2006: 107).

10 Perspectiva: expediente geométrico que produz a ilusão da realidade.

autora de *O Mestre* trata, todavia, o pessimismo enquanto sintoma de uma obscuridade interior e não como dificuldade.

É, porém, na ponta do lápis, na procura de um sentido, que o invento se solta a partir da irradiação da noção de finito e da impermanência de tudo. E, se esse pressentimento do espírito se dá a ver por uma mão hegeliana, quando giramos a cabeça-capá de Ana Hatherly para a direita, quase se desvenda o segredo do mundo na carapaça de uma tartaruga. Importante será fazê-lo como quem segura um volante; coisa mecânica esta a do pensar na encruzilhada de opostos onde «a absurdidade cresce como total flor» [Tisana 132] – jogo perigoso em cujo palco se move uma grande variedade de figuras, humanas, animais, míticas, históricas, literárias, híbridas, transcendentais, invisíveis. Elas falam de nada e de tudo, do Nada e do Tudo, são personagens do Céu e do Inferno, baloçam-se entre uma consciência filosófica e uma consciência mítica, são instrumentos da (anti)fábula – algo que está por dizer e é indizível, dado a ver, segundo Foucault, numa linguagem que é ausência, assassinio, desdobramento, simulacro (Foucault, 1996: 66) – e da parábola¹¹. Ao interessar-se pelo passado, a poeta centra-se, nestas tisanas-rito, na actualidade-futura, afirmando o seu percurso de escritora que pinta como uma liturgia do mundo em ideia e do mito insatisfeito, colados a um tecido existencial repetitivo (Gusdorf, 1953: 19-27). Não estamos, no entanto, nem perante um existencialismo tout court, nem diante de um Barroco Moderno.

A tartaruga – que traz dentro um dragão a vencer, e na qual o rosto se metamorfoseia –, representa o universo e o animal¹², ou seja as camadas profundas do inconsciente e do instinto a transmutar. O conceito de cosmografia, algo que a obra plástica de Ana Hatherly, ou a sua poesia visual, revelam de uma forma bem mais nítida do que a prosa, vem à memória. Das quatro patas que o quelónio deveria exhibir, representando as colunas do templo-tempo, adivinha-se apenas uma. O réptil carrega o mundo às costas a passo lento, transformando o desejo em exílio. [Tisana 276] A mutilação das outras três patas aponta para uma ordem oculta, nocturna, como a de uma pirâmide invertida (que entra pelo pescoço) assente no UM (singular), e não no DOIS (plural), sendo que o DOIS é um UM e que essa aparente deformidade de um eventual duplo amoroso, na *lesão* incurável de uma *ausência*, anuncia uma sabedoria, a do TRÊS, número do Céu – para onde a cabeça do animal aponta como quem capta a luz numa taça invertida. Associado à questão da divisibilidade do UM e do desejo do DOIS (que Barthes cita num dos seus cursos não transcritos, cf. 2002), está o mito da androginia de *O Banquete*, de Platão, dissecado por Lacan no Seminário 8 – o de dois seres

11 João Barrento, na introdução a *Parábolas e Fragmentos*, de Kafka, dá uma definição de parábola que se ajusta com exactidão às *Tisanas*: «A etimologia grega do nome, que é também o da figura geométrica aberta, com dois braços, um eixo e um foco, implica que alguma coisa é colocada ao lado (para-) da outra, que (no caso do texto) o sentido é lançado (-boleín) para uma zona-outra, adjacente, inesperada, obscura» (Kafka, 2004: 10).

12 Os deuses egípcios têm cabeças de animal, os evangelistas são representados por animais, o Espírito Santo dá-se a ver na tradição cristã numa pomba.

cortados ao meio como um ovo cozido em busca da sua metade, ou separados nas duas partes de uma pera, sinal tragicómico da impossível junção com o ser amado¹³. A cabeça original, a do autorretrato, não será um ovo-útero?

A imagem não deixa de ser cómica. Quase poderia ser motivo de uma tisana. O TRÊS, presente no título, representa uma ordem intelectual e espiritual. Esta percorre, submersa, o tecido destes poemas em prosa, nomeadamente as parábolas da montanha – tisanas do amor aliadas às da trégua, do escritor, do tempo, do antijardim, que é mais um gueto agónico, murado pela morte furiosa. Lembre-se a concepção do escritor enquanto alpinista-Jacob [Tisana 123] ou a Tisana 390 situando-nos na exorbitância neo-expressionista de uma coreografia de Pina Bausch, que bem poderia ter encenado muitos destes textos:

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 (Hatherly, 2006: Tisana 390).

Rodemos um pouco mais a imagem, deixando-a ficar invertida, e eis que surge das águas uma Vénus ou uma Vitória de Samotrácia dos tempos de hoje, cortando o vento na orla dos seus drapeados, ostentando, nas palavras da escritora, uma necessidade, a do acto criador [Tisana 211], sublimatório e vanguardista. O desenho é já em si pensamento, acção da alma sobre si mesma, consciência que compreende memória e esquecimento. Nada açucaradas, estas infusões alargam a razão para compreender o que as excede como se, leibnizianamente, se subordinasse a vontade à inteligência. Há que atender, no entanto, ao que Ana Hatherly dá com uma mão, retirando com a outra (uma clara, outra escura, que são as cores do retrato) em seu regime lúdico de pensamento, trilhado por caminhos sinuosos e trocas simbólicas que supõem um conhecimento apurado da linguística.

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. É a própria autora a esclarecer a importância da recusa de expressão que nelas impera – «o peso e o tamanho do que se recusa a exprimir» e que reside num «diz-não-diz e [que] finalmente diz» [Tisana 233]. Rejeitando a ideia de «efusão» no sentido do derramamento licoroso, o conceito de aspersão não é, no entanto, alheio a este pensar, no qual a exasperação arrasta um lirismo agudo e retido (sobretudo do meio para o fim), que procura a glória da claridade mínima com assomos recolhidos do alvoroço da discípula de *O Mestre*: «Tudo se leva ou lava filosoficamente» [Tisana 339]. O despojamento expositivo dir-se-ia quase abstracto

13 Ler capítulo «A Derrisão da Esfera. Aristófanes» (Lacan, 2010: 103-124).

e a nudeza da linguagem faz-se voz, por vezes anónima, como as de Beckett, que rompem o silêncio universal; não estão apenas, são. Dizem o inominável.

Leia-se a Tisana 103:

Sento-me e escrevo. É a minha tisana matinal. Penso no acto de escrever. O real é uma retrospectiva: registar recolher nomear esquecer. A mão obedece é uma bobina de seis pontas quando escreve. Esse é o mundo natural do escritor (Hatherly, 2006: Tisana 103).

Nesse ponto, o pensador, neste caso também escritor, define-se como um ser estelar, e vemos a artista plástica entrar em cena, traçando no papel círculos mandálicos, espirais, árvores circulatórias, animais alados, rios de tinta, cenários cósmicos – luminosos e tempestuosos –, redes orgânicas, espíneas, labirintos de sangue e de cabelo pensante ou caótico, encefalógrafo, lágrimas metálicas, estruturas moleculares, alfabetos naturais, caligrafias de som, que caminham do Oriente para o Ocidente (Cf. Hatherly, 1973). É fácil de imaginar nas suas mãos o desmanchar de uma bobina, rolo tipográfico obediente, sismográfico, que alude à Tora (nome dado aos cinco primeiros livros do Tanakh), título de uma sua reconhecida obra plástica, bem como de variados desenhos a ela alusivos.

E eis a metamorfose operada pela palavra visual, que inclui mudança: o carretel torna-se numa estrela de seis pontas dançantes, hexagramática, escudo da sombra do escritor em combate, que «não é simples ausência de facto da luz futura», como Merleau-Ponty sublinha nos seus *Sinais* (1962: 269), mas iluminação presente da «história do mundo» [Tisana 220]. O poema-ininterrupto que a obra de Ana Hatherly funda e no qual se subentende o conhecimento de escritas arcaicas várias, atravessa uma humanidade atormentada e desconstrói esse universo de modo perturbador, tendo em atenção, como sublinha Maria Filomena Molder, que «o acto rememorativo é o acto histórico por excelência (2011: 91-92). A Tisana 207, evocadora do Anjo da História, de Benjamin e de Klee, que, na cadeia de acontecimentos, vê uma única catástrofe, é disso exemplo: “Estou sentada na esplanada do café. Estou em viagem. Estou sempre partindo porque Satanás, ou outro Anjo, vem, e agita-me. Quem entende isto? Eu própria? É preciso parar para avaliar, mas do movimento passado, o que revela a pausa?” (Hatherly, 2006: Tisana 207).

A pausa, o intervalo, o silêncio. Na sua solidão, a face oculta das *Tisanas*, com leituras diversas, tem uma dimensão estesiológica¹⁴, ou seja, antediz as múltiplas relações da consciência com o corpo como se o olhar agarrasse o que vê e o transformasse em acontecimento, entendido este como uma impulsão do Anjo-Criação-Vida. É essa imagem, a do Anjo, que vemos, invertida, no auto-retrato de Ana Hatherly. Do avesso, Vitória de Samotrácia transforma-se em dois braços

14 Estesiologia: parte da neurologia que estuda os sentidos e a sensibilidade.

abertos, num CRISTO ABSTRACTO ou num A INVERTIDO, colado a um O-LÁGRIMA. A de ALPHA, O de ÓMEGA – princípio e fim de todas as coisas. Esta é a história de um Cristo-Lázaro, reconstituição de um martírio e de uma iluminação. Na belíssima edição das *Tisanas* de 1988 (números 1 a 222), *A Cidade das Palavras*, o desenho de capa revela a cruz cromática multiplicada sobre as águas, o mundo a vir compara-se a um MAR (Job, 11.9) de labirintos, pertencente a um universo selado em várias direcções, as de uma utopia (*Le Bahir*, 1983: 21 e 33), que se deixa visitar pelo medo ou pelo voo protegido. Escreve-se na Tisana 301: «Digo: «Oh corpo, meu pequeno Egito, porque queres transformar-te em pedra? E as lágrimas sobem-me aos olhos».

A imagem é também a do Vaso ou do Anjo, que, na Cabala, possui o sentido de Tesouro, significado encontrado igualmente na *Pistis Sophia* ou no *Bahir*. A Shekinah, ou presença divina, também pode ser considerada um vaso alquímico, representativo, na tradição celta e depois cristã, do Santo Graal (Sangreal, ou seja, Sangue Real), que encerra o elixir da vida e significa a demanda da perfeição. Essa busca dir-se-ia utópica, pese embora o seu programa estóico. Ana Hatherly constrói em silêncio uma «cidade das palavras», transportando o viajante (tantas são as cidades reais visitadas nas *Tisanas*) para um além-vocábulo, um além-corpo, algo que participa da reinvenção de um Novo Humanismo que descristaliza a ideia de um *homo viator* inconsequente. Renasce nas *Tisanas*, submerso, o mito da cidade ideal, da ilha anti-babilónia, embora pela negativa.

Dir-se-ia estarmos perante um não-lugar, num não-país, numa não-Lisboa, mas lusíada, porque de Camões ou de Pessoa, a profética Lusitânia¹⁵, configurada num *desassossego* rico de possibilidades que uma anti-cidade-jardim denuncia porque centrada na ideia de degradação e de queda, na não bem-aventurança. Hermes não está longe porque presente nos locais de (des)encontro, nem a energia da Natureza. E se observarmos de novo a imagem, a Vitória de Samotrácia, que se transformou em Vaso-Ânfora e em Anjo, poderia ainda representar um touro alado, ou melhor, os seus cornos messiânicos cantados nos Salmos – símbolo da fecundação e origem da letra Aleph que terminará no A.

A s *Tisanas* constituem, sempre, no entanto, um acontecer (Hatherly, 2006: 14)¹⁶. Seria necessário perceber, em primeiro lugar, que deseja a escritora expressar, já que o Anjo não consegue voar. Que condições são as de um acontecimento para que este seja apelidado de acontecimento que não é muito diferente, noutra dimensão, de uma estruturação de um autoconhecimento? São as do

15 Ver série «Mapas do Mundo», 22,5x30x5 cm, aguarela e tinta-da-china sobre papel, colecção da artista, 1997, em *A Mão Inteligente* (2003: 119).

16 Escreve Ana Hatherly no prefácio: «Todas as Tisanas obedecem a um princípio semelhante ao do **Koan budista**, são sempre directa ou directamente um evento, mesmo que seja apenas linguístico. Todas as Tisanas dizem sempre respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que se oferece ao leitor como um desafio» (Hatherly, 2006: 14).

caos de onde algo sempre sai, peneiradas as trevas pelo crivo. O caos seria, segundo Deleuze – autor, ao lado de Derrida, pensado e parafraseado nas *Tisanas* por Ana Hatherly – «um conjunto de possíveis, de todas as percepções possíveis». A partir do pensamento de Leibniz e de Whitehead, Deleuze explica que o acontecimento, que os estóicos tão bem trataram, diferenciando-o do acidente, é vibração, onda sonora, luminosa; série extensiva e infinita de intenções, intensidades, degraus que envolvem o indivíduo na formação do Novo (Deleuze, 1988: 103-112). Não por acaso a reunião de parte representativa da obra da artista se intitula *Um Calculador de Improbabilidades*. Sendo notória a influência do estruturalismo na produção de Ana Hatherly, 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.

O diálogo faz-se, por outro lado, entre a escritora e um leitor inventado (invisível), o mundo das ideias e da experiência, mediados estes pela escrita-textura do real, de que Ana Hatherly é, segundo ela própria, uma investigadora. Para Cláudio Daniel, a «participação criativa do leitor na construção de rotas interpretativas do texto das tisanas é um dos elementos centrais da sua concepção, tal como sucede nos labirintos barrocos e em obras de vanguarda como o *Un coup de dés* de Mallarmé, os *Cantos* de Pound e *Finnegans Wake* de Joyce» (Daniel, 2011: 18). Dir-se-ia a sua fidelidade visceral à experiência da linguagem o que, na aparência, a move, mas na realidade, somente nos momentos mais subtis e fugitivos, e não menos densos, encontramos a trágica exploração de um Eu que vive na transposição constante e projectiva do mito para a actualidade. Livro de Proteu.

E é aí, no recorte existencial metamorfoseado, que podemos integrar as *Tisanas* numa estética do absurdo (**absurdus**, **absonus**), que significa estar fora do tom. À partida seria algo chocante para alguém com formação musical rigorosíssima como é o caso da escritora. Ana Hatherly experimenta o que não corresponde às expectativas, às crenças usuais, sejam individuais ou sociais como se dissesse: «Já que nada tem sentido, então que o artista pense esse não-sentido, transgredindo». Talvez por isso um dos seus modos mais significativos de comunicação seja o paradoxo, que pode ser lógico: a lógica lida somente com o abstracto e não esgota o concreto. No fundo, respeita o acaso, o acaso da sabedoria. O absurdo não é contrarracional mas fundamento do racional como o comprovaram Kafka, Sartre, Camus, Bataille, Ionesco, Beckett, Joyce, Pound, Waltzer... A lucidez corrosiva perante o absurdo caracteriza muitas das *Tisanas* como no caso desta anti-fábula:

Era uma vez umas grandes lagartas pretas. Lustrosas. Quando alguém as via por acaso atravessando a estrada e movido pela curiosidade as espiçava com um

pauzinho, erguiam os anéis das ancas e sentavam-se. Nesse momento surgiam alguns zangões espanhóis. Então as ervilhas estalavam as cascas e começavam a rir às gargalhadas (Hatherly, 2006: Tisana 95).

Leia-se, na Tisana 144, exemplo da sua prosa limpa e afiada, recheada de contrastes, acolhendo a inflexão inocente, expressa entre a tragicidade do mundo antigo e o risível contemporâneo: “O passado em si é muito forte e dizem-me sente-se em si intacta a criança para compreendê-la é preciso Freud Lacan. Penso na minha infância. Quando eu era criança do que eu gostava mais era cerejas” (Hatherly, 2006: Tisana 144).

O carácter enigmático das tisanas – que em si transportam o conhecimento do Experimentalismo, da Psicanálise, do Estruturalismo e do Budismo Zen, sobretudo, o «ensinamento dos desconcertantes Mestres japoneses [usado] para instruir os seus discípulos» (Hatherly, 2006: 13) – 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. A porta de entrada para estas «infusões» nunca se fecha; não há regresso. Se alguma verdade existe nesta obra, não só não é moralista, como a vemos apagar-se, no limite da sintaxe, quando o silêncio se quebra. Talvez por isso o auto-retrato de Ana Hatherly – em que o amor-renúncia é personagem central, bem como o tempo (a temporalidade anacrónica), o absurdo, o desejo, a impossibilidade, a incomunicabilidade, o desaparecimento e a atomização da sociedade moderna – represente também uma figuração do sangue derramado sobre um mundo cruel. O acontecimento existe entre a linguagem e o corpo.

Se algo define esta obra para sempre incompleta é a visão justa, a palavra justa, a atenção perfeita que a interiorização da sabedoria búdica proporcionou à autora. A não ignorância sobre si implica que o sujeito poético use o espírito como sexto sentido, só então se tornará possível a ultrapassagem da dor pela arte, ainda que de forma descontínua. Talvez por isso, o reconhecimento da irre realidade do Eu e da transitoriedade de tudo trespasse estes textos, tantas vezes sofridos, que, no seu ímpeto ou furor, oscilam entre um pensar de serenidade e inquietude, expressos por meio de um esforço supremo de aniquilação de tudo quanto é nefasto. Ana Hatherly escreve com a voz guerreira de um samurai ocidental, sendo os vazios, as ausências, os intervalos, como numa partitura, matéria significativa.

O samurai é um ser de acção e do amor secreto elevado ao reino da ideia: cultiva o hábito de se observar ao espelho para se corrigir; faz o elogio da vontade energética; acha que as palavras e os actos modificam o espírito; considera as provas motivos de alegria; não baixa a guarda; prefere armazenar o silêncio e, desse modo, ensina, começando o seu dia pela morte – é-lhe leal porque sabe que nada permanece (Mishima, 1985). As tisanas integram essa sabedoria. Sabe-se que tudo está em tudo e que todas as palavras são chaves. O **Koan** budista, que a autora subverte, é um perplexo puzzle. Longe não ficam, porém, as tradições místicas de outras regiões do mundo, aliadas a uma erudição baseada na leitura dos filósofos, dos historiadores, dos antropólogos, dos cientistas, ao conhecimento da literatura e da arte. Quanto mais se tenta entender o Koan, mais irresolúvel se torna: é «racionalmente irresolúvel» e, a um certo ponto, arracional (Dumoulin, 1988: 245-264) porque, no diálogo entre mestre e discípulo, conduz a outras dimensões da mente, lidando com os processos do inconsciente, do autoconhecimento e da circulação da luz no corpo-alma, espírito-alma tal como são mencionados no tratado *The Secret of The Golden Flower – a Chinese Book of Life* (cf. 1984).

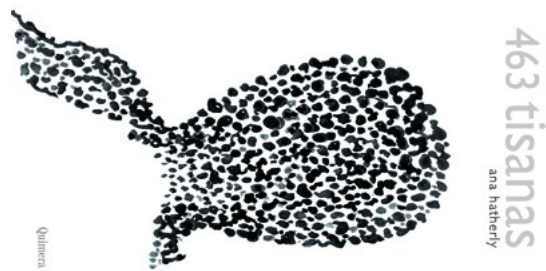
Mesmo na sua dimensão anedótica, as *Tisanas* convidam-nos a sentar na mesa da sabedoria do real e do frenesi alucinatório, trazem em si o desvairamento da imaginação e um pensar alegórico coadjuvado, por vezes, por uma ferina bondade. Quando se recolhem, estão a dar o máximo de si como o rato que, ao engasgar-se com uma palavra, viu os seus dentes crescerem para dentro. Afinal, «alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito» [Tisana 126], mas sem imaginação quem acredita que as tulipas negras usam sapatos de ténis [Tisana 307]? Se girarmos de novo o desenho, agora para a esquerda, completando a CRUZ, vemos um peixe a nadar para longe. Vai suave e em movimento ondulatório. Retornará depois à direita de mãos invisíveis e uma cauda-manto. Não, não é o Léviatan¹⁷ a brincar, embora penetre na força sagrada do abismo, mas talvez tenha deixado Jonas para trás, já liberto. Se fecharmos os olhos, poderemos ouvi-lo deslizar, indicando, com a sua cabeça-relógio, o caminho. Não olhes para trás, ser-de-sal. Dorme nesse mar, silencioso, *místico e mítico*, porque os lagos podem ser de lágrimas.

17 Salmo 104, 26.

463 tisanas
ana hatherly



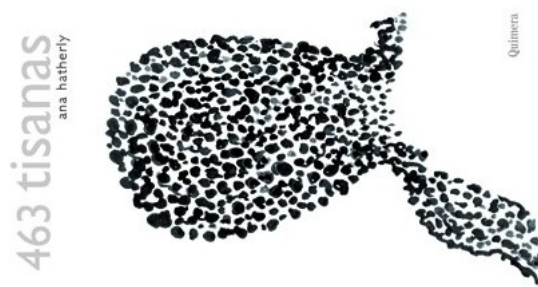
[Ilustração 1: Capa de 463 *tisanas* de Ana Hatherly com desenho da autora (Hatherly, 2006)]



[Ilustração 2: Capa de 463 *tisanas* de Ana Hatherly com desenho da autora a 90° (Hatherly, 2006)]



[Ilustração 3: Capa de 463 *tisanas* de Ana Hatherly com desenho da autora a 180° (Hatherly, 2006)]



[Ilustração 4: Capa de 463 *tisanas* de Ana Hatherly com desenho da autora a 270° (Hatherly, 2006)]

Referências Bibliográficas

ALARCOS GARCIA, E. & SABOR DE CORTAZAR, C., [1983]. *La parodia idiomática y la invención grotesca*, Barcelona, Editorial Crítica.

ARTAUD, A. [s/data]. *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Minotauro, pref. de Urbano Tavares Rodrigues, trad. de Fiama Hasse Pais Brandão.

BARTHES, R., [2002]. *Cours et Séminaires au Collège de France (1976-1977)*, sessão de 23/03/1977, «Comment vivre ensemble». Álbum «Comment Vivre Ensemble», Archives sonores, Editions du Seuil, <<http://www.youtube.com/watch?v=d6DJmOfmKTI>>.

CIORAN, E. M., [1979]. «*L'Amateur de Mémoires*», Écartèlement, Paris, Gallimard.

DANIEL, C., [2011]. *A Estética do Labirinto: o barroco e modernidade em Ana Hatherly*, São Paulo, Lumme Editor.

DELEUZE, G., [1988]. *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions Minuit.

DERRIDA, J., [2002]. *A Escritura e a Diferença*, 5.^a ed., trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo, Perspectiva.

_____, [2004]. *Gramatologia*, trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, São Paulo, Perspectiva.

DERRIDA, J. & ROUDINESCO, E., [2004]. *De que Amanhã...* Diálogos, trad. de André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

DUMOULIN, H., *Zen Buddhism – A History, India and China*, vol 1, trad. para língua inglesa de James W. Heisig e Paul Knitter, Nova Iorque, Macmillan Publishing.

FINK, E., [2007]. *Le Jeu comme symbole du monde*, trad. para língua francesa de Hans Hildenberg e Alex Lindenberg, Paris, Les Éditions du Minuit, « Le jeu comme problème philosophique ».

FOUCAULT, M., [1996]. *De Lenguaje y literatura*, int. de Ángel Gabilondo, Barcelona, Ediciones, Paidós Ibérica, I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

GUSDORF, G., [1953]. *Mythe et métaphysique*, Paris, «Nouvelle bibliothèque scientifique», Flammarion.

HATHERLY, A., [1973]. *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes.

_____, [1988]. *A Cidade das Palavras*, Lisboa, Quetzal.

_____, [1997]. *351 Tisanas*, Coimbra, Quimera.

_____, [2003]. *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera, textos de Raquel Henriques da Silva e João Lima Pinharanda.

_____, [2006]. *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera.

_____, [2009]. *Anacrusa*, 68 sonhos, Porto, Cosmorama Edições.

KAFKA, F., [2004]. *Parábolas e Fragmentos*, sel., trad e pref. de João Barrento, «Gato Maltês», Lisboa, Assírio & Alvim.

LACAN, J., [2010]. *O Seminário, Livro 8, «A Transferência»*, texto estabelecido por Jacques-Alain-Miller, vers. brasileira de Dulce Duque Estrada, rev. de Romildo do Rêgo Barros, Rio de Janeiro, Zahar, 2.^a ed.

LE BAHIR, Livre de la clarté, [1983], trad. do hebraico e do aramaico para francês por Joseph Gottfarstein, Paris, Verdier.

LEIBNIZ, G., [1969]. *Essais de Théodicée*, la liberté de l'homme et l'origine du mal, ed. de J. Brunschwig, Paris, GF Flammarion.

_____, [1990]. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion.

LEVINAS, E., [1988]. *Totalidade e Infinito*, trad. José Pinto Ribeiro, «Rosto e Ética», Lisboa, «Biblioteca de Filosofia Contemporânea», Edições 70.

MERLEAU-PONTY, M., [1962]. *Sinais*, trad. Fernando Gil, Lisboa, Editorial Minotauro.

MISHIMA, Y., [1985]. *Le Japon moderne et l'Éthique samouraï*, la voie du Hugakaré, trad. para língua francesa de Emile Jean, Paris, «Arcades», Gallimard.

MOLDER, M. F., [2011]. *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Primeira Parte. Letra G, Lisboa, Relógio d'Água.

NUKARYA, K., [1973]. *The Religion of The Samurai*, A Study of Zen Philosophy an Discipline in China and Japan, Londres, Luzac & Company Ltd., «Budda, The Universal Spirit».

RICO, F., [1983]. *Histórica Y Crítica de La Literatura Española*, vol 3: Bruce W. Wardropper, «Siglos de Oro – Barroco», coord. de Ángela García Ruz e María Pax Ortuño, Barcelona, Crítica.

RICOEUR, P., [1985]. *Temps et récit.*, vol 3, «Le temps raconté», Paris, Éditions do Seuil.

VAN DER LEEUW, [1940]. *L'homme primitif et la religion*, Paris, Presses universitaires de France, Alcan.

WILHELM, Richard; JUNG, Carl; LU, Tung-Pin. *The Secret of The Golden Flower – a Chinese Book of Life*, [1984]. trad. de Richard Wilhelm e comentários de C. G. Jung, Londres, Arkana.

WITTGENSTEIN, L., [1994]. *Investigações Filosóficas*, trad. de Marcos G. Montagnoli, rev. da trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Petrópolis.