

Poesia e Corpo, em Ana Hatherly

Sandra Guerreiro Dias
Universidade de Coimbra

Texto, Corpo e Organicidade

Um dos mais singulares legados da extraordinária obra de Ana Hatherly reside numa concepção de linguagem e poesia como energia vivencial, isto é, numa configuração da escrita como matéria vivente, sináptica, matéria orgânica das estrelas e do universo, corpo do nosso corpo, numa palavra, “estrutura viva, em constante processo de transformação” (Hatherly, 1979b: 109). Embora sem uma intenção sistematizante, é possível vislumbrar, no todo da atividade artística desta autora, uma abordagem simultaneamente contemplativa e analítica da natureza semiótica da vida e do cosmos, elegendo-se como instrumentos desta observação, o corpo e a linguagem, como nota em “O idêntico inverso”:

Pedimos ao poeta que nos interprete o mundo e a existência. Para tanto deve ele ser um microcosmo e como tal se exprimir. Nos seus anseios e dúvidas confessados e nos maiores mistérios pressentidos nos encontraremos todos. Ao interpretar-se, projectado no universo, o poeta dá-nos a imagem completa (Hatherly, 1981c: 92)

Para ser esse microcosmo enunciável, Hatherly define, em primeiro lugar, o procedimento: o estudo da linguagem e dos processos de formação de sentido. Pese embora o método científico, tão caro à poeta e ao Experimentalismo português, ou precisamente por causa dele, a autora nomeia o êxtase, corpo sublimável, enquanto estratégia operativa e moduladora desta pesquisa, isto é, o corpo simultaneamente como objeto «buscador de sentidos» e «objecto da sua própria busca» (Hatherly, 2003: 54). Com efeito, na conferência que proferiu aquando do célebre **happening** «Conferência-Objeto», na Galeria Quadrante em Lisboa, em 1967, a artista fundamenta esta metodologia, explicando:

Ora se os meus pensamentos tinham então o poder de determinar-me, de condicionar-me de uma maneira tão inelutável – uma vez que penso por intermédio de uma língua formada essencialmente de estruturas – era-me indispensável que, se quisesse compreender-me, conhecer-me e, através do meu próprio conhecimento, conhecer o mundo, deveria conhecer, antes de mais, o instrumento que me permitiria precisamente alcançar esse conhecimento. (Hatherly, 1981e: 83)

A relação entre corpo e linguagem desenha-se assim, neste âmbito, como um todo correlativo projetado na figura do poeta, esse, «calculador de improbabilidades [que] limita / a informação quantitativa fornecendo / reforçada informação estética» (Hatherly, 2001c: 61), como refere no poema homónimo publicado em *Sigma* (1965). Num outro poema ainda, intitulado precisamente «A pesquisa», Hatherly descreve o carácter laboratorial da sua exegese criativa, formulando o corpo como integrante e, ao mesmo tempo, protagonista, de uma coesão matérica inescrutável que se propõe estudar:

Um dos fenómenos mais perturbantes / da natureza é o da impenetrabilidade / da matéria. (...) / Preocupo-me acima de tudo / com a impenetrabilidade. / Foi por isso que resolvi, / como cientista que sou, fazer as minhas experiências. / Parti de uma hipótese, claro, a hipótese / da impenetrabilidade, à qual se associa / a noção, também fundamental, de coesão / da matéria. / Dirigi-me depois ao laboratório. / Fiquei um pouco hesitante. Não sabia por onde / começar, de tal modo estava rodeada de / objectos, digo, de corpos. (Hatherly, 2006: 168–69)

Se «a linguagem é a produção de um corpo finito» (Hatherly, 2006: 76), como se afirma numa das 463 *tisanas* publicadas em 2006, tal não resulta do facto de a linguagem ser finita, mas sim o corpo, dado que, ainda que metodicamente anagramática, a linguagem constitui, para a autora, «um circuito labiríntico e tão vasto que uma vida não chega para o percorrer, dadas as possibilidades combinatórias vastíssimas que o sistema apresenta» (Hatherly, 1979b: 110). Em todo o caso, também o corpo é infinito quando transformado em gesto criador, infinito nas suas possibilidades transmutativas, como a autora ilustra em *O Mestre*, publicado em 1963, obra substancialmente produtiva em pistas de leitura sobre a permanente indagação entre corpo e semiose, postulada por intermédio de uma linguagem sensual, erótica, que se torna personagem, ela própria. Desde logo, numa das primeiras conversas, icónicas, entre o Mestre e a Discípula, em que o primeiro observa o seguinte: «Você não tem o sentido do ritmo, quer compreender tudo, sinta o ritmo com o seu corpo, com as suas mãos, com as suas pernas, com o seu peito, sinta o ritmo com o seu corpo...» (Hatherly, 1963: 23); a que acrescenta mais à frente, a terceira parte do *Andrógino Potencial Dois*, na secção intitulada «Meditação sobre o problema sexual»:

Todos podemos fazer do nosso corpo uma lira para com ela cantarmos a tristeza de o havermos perdido, mas todos podemos igualmente fazer do nosso corpo uma lira e com ela cantarmos a alegria de termos um corpo vibrátil como um instrumento musical. Não pendurarei o corpo da pessoa amada num ramo duma árvore esperando que o vento lhe dilacere a carne e me deixe o seu esqueleto para eu fazer um violoncelo e dos seus membros, arcos. Saberei tocar com as minhas mãos a mais irreal de todas as formas, o corpo, esse breve condensado de linfa multicor estremeando ao som da minha voz, da tua voz, correndo, rindo, dormindo, erguendo os olhos, estendendo a mão para acariciar, empunhando a lâmina fina

com que há-de finalmente destruir-se até ficar uma lira pendurada num ramo duma árvore. (Hatherly, 1963: 52)

O clímax, nesta estória, é atingido aquando da aula de anatomia na qual se disseca e analisa o cadáver do Mestre, e durante a qual o Professor de anatomia explica, demonstrando:

- O que está aqui na vossa frente é um mapa enrolado. Não temos mais que desenrolá-lo e poderemos seguir as múltiplas sugestões de viagens que nele se encontram apontadas. O que está na vossa frente é uma mensagem selada. Portanto, teremos que a violar para a interpretarmos. Comecemos por quebrar o selo. Queira passar-me esse bisturi. Obrigado. Comecemos pelo flanco, pelos centros viscerais mais imediatos. Comecemos por desenhar sobre a pele do abdómen uma pequena trajectória, uma figura geométrica. (Hatherly, 1963: 104)

Para Ana Hatherly, o conhecimento do corpo é, assim, o conhecimento do mapa da linguagem, estrutural, a vermelho e negro, sangue e abismal, decifrável apenas por intermédio da infinita experimentação do seu código significante e sistémico¹, tal como o corpo, ambos concebendo a total consistência do sentido (entre si). É, pois, neste contexto que a «mão inteligente» emerge metonimicamente como matéria orgânica e tecnicidade que interioriza e processa a pesquisa, respondendo e formulando uma dança silenciosa do corpo em torno do seu próprio desconhecido. A centralidade do gesto em Ana Hatherly relaciona-se também com a sua formação musical e a sensibilidade à compenetrante modulação do movimento semiótico que cada corpo, no seu todo e nas suas partes, realiza e personifica. Veja-se, a título ilustrativo, o comentário da autora à passagem de John Cage e Merce Cunningham em Portugal em maio de 1967, em crónica para o *Jornal de Letras e Artes*:

Assistir a um bailado de Merce Cunningham é assistir à plasticização do cálculo artístico das possibilidades do gesto. (...) / A arte balética de Cunningham é uma pesquisa de um todo que é o gesto. Faz as suas pesquisas no seu próprio corpo e depois no corpo dos outros. Estuda o gesto possível, a expressão possível na variedade dos corpos, na limitação dos corpos. Estuda e calcula a carga informativa do gesto. Experimental. (Hatherly, 2009: 133)

O estudo metódico do chinês arcaico, a partir do qual Ana Hatherly ensina a mão a escrever, conforme descreve em *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), constitui uma tentativa de deriva intersticial do significante, liberando-o a si, à mão e ao corpo, da sua legibilidade. O rigor sistematizante desta escrita da gestualidade está em direta analogia com o desafio titânico que a

1 “Mas o que nos permitirá aceder a esse conhecimento? O conhecimento da linguagem, uma vez que ela define o homem e através dela o homem conhece e se conhece. Como o aprofundado conhecimento da linguagem nos revela que ela assenta numa língua ou significante que é uma forma, um sistema, uma organização, uma estrutura, concluiremos que o homem e todos os seus actos reflectirão esse substrato essencial, que é ao mesmo tempo a sua total consistência, e mais, que as comunicações, consequência das permutas que a linguagem permite, têm um denominador comum – a estrutura –, que funciona como o código que define as mensagens ou as trocas. / Assim se encontram relacionadas as noções de estrutura, código e mensagem” (Hatherly, 1981b: 136).

impermanência sémica impõe ao investigador, resultando na zelosa e diligente decifração de um corpo que, ele próprio, por intermédio da mão, se metamorfoseia em código. Este código é o poema, o texto como matéria significante em movimento, a condensação no tempo e no espaço do gesto criador, o palco, a arena de luta orquestrada pelo corpo do autor, em que o espaço sémico é temporariamente desvelado, vislumbrando-se então esse «algures» da formação do sentido, qual buraco negro no tempo e no espaço onde as probabilidades criadoras e destruidoras são infindas, como se refere em «Notas para uma teoria do poema-ensaio»:

Dentro do sistema da linguagem o desconhecido é igual ao potencial, ao ainda não formulado mas implícito na capacidade do sistema. O silêncio – a ausência, o vazio – é parte integrante do potencial combinatório do sistema, aponta para ele. Por isso nele reside tanto a força criadora como a grande força destruidora do sistema. (Hatherly, 1983: 82)

É nesta constelação do espaço em perigo no qual o corpo se digladia entre o vazio, o silêncio e o prazer, compondo, criando, dando forma ao seu próprio caos, exercitando, ritmada e ciclicamente, a organicidade sémica do corpo, que o processo criativo se torna essa «sistemática» (Abraham Moles) da experiência e que constitui verdadeiramente a arte criadora em Ana Hatherly. A função ritual e transformadora da exegese da escrita, permanece, no entanto, silenciosa até ao fim, indizível, desencadeando o eterno regresso da linguagem ao corpo, numa busca reiterada e em constante deslocalização inventiva. Ao perguntar-se em *O Pavão Negro*, «Que queres de mim / matéria insensível?» (Hatherly, 2003: 45), Hatherly interpela simultaneamente a matéria do corpo e o carácter feérico de formação do sentido. Esta interpelação é constante ao longo da sua obra, assumindo enunciações tão diversas quanto diversificados e iminentes são os seus processos de pesquisa, respondendo a diferentes tempos, espaços e horizontes da sua missão investigativa.

Na série *O Escritor*, por exemplo, publicada em 1975 mas escrita entre 1967 e 1972, delinea-se, como a autora afirma, um «percurso» constituído por 27 fases, observando-se a «petrificação» (Hatherly, 1975: 2) de um corpo, no texto. Como a poeta nota, trata-se de um «*texto-não-texto*» (Hatherly, 1979b: 107), uma planta labiríntica com diversos caminhos permutáveis entre si, mas que, por fim, consubstanciam a diversidade matematicamente aleatória da matéria «da escrita como expressão do corpo» (Hatherly, 1979b: 111). É possível estabelecer ainda um paralelo entre esta petrificação da palavra em corpo e do corpo em palavra, entre muitos outros, com o poema «A palavra poética em metáfora de obsidiana», de *O Pavão Negro*:

A obsidiana é um vidro vulcânico / negro como a antracite, o ónix, o azeviche. / Antes de ser vidro, porém, foi lava ardente / pedra líquida / vômito das profundezas / válvula de escape / massa de bolo cru / concha de pedra que estala / revelando o seu recheio / que escorre ácido e fétido / como tumor que arrebenta. / Explosão de

estupenda cor / jacto feérico, pirotécnico / solta estrelas vivas / fogo de ouro / que cintila contra o céu que ferve / raivoso ao contacto com o mar. / Quando por fim arrefece e se transforma em cinza / a obsidiana concentra-se / e do nada faz o seu diamante. (Hatherly, 2003: 47)

É a enunciação silenciosa da palavra-corpo que constitui o mote, enfim, da sua obra, em que a linguagem é essa «sintaxe obscura / [que] empurra o céu / o céu da boca [a falar]» (Hatherly, 2003: 52), delineando a «gradual acumulação de mil pontos invisíveis até que a pele rasgue e surja a carne o vermelho essencial» (Hatherly, 2001b: 163), como atenta no poema-ensaio «Tacto, um sentido». A obra inacabada de Ana Hatherly, autêntica «obra aberta», no sentido de Eco, em constante metamorfose e releitura, é assim a história deste corpo essencial e pétreo, diamante e cinza, continuamente inacabado e infinito.

A Performance do Corpo

O vasto e eclético percurso artístico de Ana Hatherly assemelha-se a uma cena primordial na qual o seu próprio corpo perfila a incessável e fulgurante performance da escrita. Configurando-se como performance contínua, ostentosa e rítmica da sua própria arte e vida, esta ontológica experimentação corporal é, também ela, alomórfica, assumindo diferentes facetas laboratoriais. Em rigor, é possível observar um desdobramento poliédrico que, centrando-se na produção literária e gráfica, na ficção e no ensaio, experimenta também os universos fílmico, dos textos para performance e libretos, da performance social-política e da arte da performance, no seu sentido mais estrito.

De entre os vídeos experimentais realizados pela autora em Londres, destaca-se a série de vídeopoesia inspirada na obra de Norman McLaren, constituída pelos poemas videográficos «Spaghetti Time» (1973), «CSS» (Cut-Outs, Silk, Sands) (1974), «Fragmentos de animação» (1974) e «Sopro 57-AN-39» (1974), e «The Thought Fox» (1972). Os primeiros situam-se entre o figurativo e o abstrato, explorando-se a animação **stop motion** de corpos e figuras imateriais transmutando-se, em sincronização sonora com desenho, filme animado, música visual, som gráfico e pixelização. Neste âmbito é possível situar também o conhecido filme experimental *Revolução* (1975), realizado em Portugal a seguir ao 25 de Abril, onde a autora aprofunda este princípio orientador da sua pesquisa e performance da linguagem: «a escrita da voz» enquanto «desenho-pintura-de-signos que a escrita fisicamente é» (Hatherly, 2004b: 99). Já na encenação do poema homónimo de Ted Hughes, «The Thought Fox», o corpo passa de silenciosamente inscrito na tela a operador e significação plena. Esta vídeo-performance tematiza a relação entre fisicidade, sinestesia e gesto da escrita, página impressa e a vida iminente no ato de transposição técnica para a máquina

de escrever, patenteando-se a gestualidade do corpo e da caligrafia como processos de semiotização culminantes na pesquisa performativa sobre e da linguagem. Neste trânsito de corpos em cena, teatro de vozes e imagens há um corpo indizível que se contende e disputa o espaço estrutural e corpóreo da significação, entre o ato, o gesto, o objeto e o ser que é o do próprio escritor-investigador na sua «caixa de vidro»²: a página, a tela ou o **frame**, em suma, a cena dos objetos-atos, como se explica em «Algues – O espaço da significação»:

tudo é lugar para criar, porque o que ele [o poeta] investiga é acima de tudo o espaço da significação como ele se revela através da comunicação. Os objectos tornam-se objectos-actos, actos tornam-se objectos/textos, objectos tornam-se formas de ser, seres e objectos identificam-se, *com-fundem-se* na zona imprevisível das correspondências, nos círculos afins que são os círculos produzidos pelo choque dos significados possíveis. (Hatherly, 1979a: 53)

A premissa do «Corpo como suporte» (1988), título de um seu conhecido poema visual, é também desenvolvida numa atividade mais explicitamente interventiva e pedagógica que a autora desenvolveu de par com a produção teórica e artística ao longo de vários anos. Neste contexto, destaque-se o seu papel como professora, pedagoga, conferencista e ativa interveniente cívico-política, esta última por intermédio de colaboração regular e intensa, sobretudo entre 1960 e 1980, com a imprensa cultural, nomeadamente no *Expresso*, *Diário Popular*, *Jornal de Letras* e *Colóquio-Letras*; com a rádio, particularmente a Antena 2³, em vários programas de divulgação cultural sobre arte e vanguarda, poesia e computador e leitura de poemas; com a televisão, apresentando o programa *Obrigatório Não Ver*, entre 1978 e 1979⁴, e onde colaborou com muitos outros programas de divulgação cultural, como o programa *Binário*, sobre música e poesia, exibido no então *Canal 2* no princípio da década de 1980, no qual a autora foi entrevistada por Yvette Centeno; e ainda os dois filmes «Diga-me o que é a ciência», I e II, realizados por Ana Hatherly no Alentejo aquando das campanhas de dinamização cultural do MFA, encomendados pela Direção Geral da Educação Permanente à autora em 1976⁵, e nos quais a autora veste o papel de repórter-pedagoga, questionando e instruindo grupos de trabalhadores rurais acerca do conceito abrangente de evolução técnica e ciência.

Esta intervenção direta no espaço público é, também ela, multifacetada, sendo de assinalar ainda a prolixa participação da poeta em instalações de carácter performativo, individual ou coletivamente, explorando-se, sobretudo, a relação entre poesia, artes plásticas, tecnologia e arte da

2 «sento-me na minha pequena caixa de vidro que é a página que me isola e me expõe as palavras ao poeta» (Hatherly, 1979b: 112).

3 Cujas gravações não foi possível localizar. Um conjunto de textos manuscritos sobre esta colaboração está publicada no volume *Obrigatório Não Ver* (2009), entre as páginas 81 e 102.

4 Veja-se os guiões publicados no volume homónimo (pp. 9-74). Também não foi possível localizar os registos deste programa junto dos arquivos da RTP.

5 A cujos registos foi possível aceder no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM).

performance. Os períodos de maior incidência produtiva, nestas áreas, estão relacionados com momentos de transição social, nomeadamente o 25 de abril, o ano de 1977 e o final da década de 1980, predominando a exposição/installação coletiva, a poesia visual-espacial, a instalação-performance e a conferência-performance. Todas estas vertentes radicam, no entanto, numa só: a investigação da e sobre a linguagem no espaço-tempo significativo do texto. Esta enumeração panorâmica ilustra bem a preponderância da missão do corpo **agit-prop** para a autora, e que Hatherly não só protagonizou verdadeiramente, como não se cansou de sublinhar, por diversas vezes e em diversos momentos, em conferências, textos e ensaios sobre o assunto. Um dos quais, quiçá um dos mais icónicos, aquando da sua participação no «I Congresso de Escritores Portugueses», em maio de 1975, que teve lugar na Biblioteca Nacional, onde a autora apresentou a conferência «O escritor, consciência pública» (2001a), então afirmando e defendendo não só o reconhecimento social-político e profissionalização da profissão enquanto tal, como a radicalidade do seu projeto como agitadora de consciência pública. Trata-se, enfim, da tentativa de constituir coletiva e simbolicamente essa «esfera da ação» em que correspondem «a vida e a arte, o imaginário e o real quotidiano, a cultura e a contracultura, a sociologia e a estética» numa «tentativa de adequação entre a criação poética e as coordenadas temporais e espaciais dos homens que criam poesia» (Hatherly, 1979a: 53), como Hatherly protagonizou e teorizou exemplarmente num dos ensaios incluídos em *O Espaço Crítico* (1979).

Na pesquisa científica, social e poética desta encenação operativa em que o campo da escrita é território de impermanência com vista à interrogação e criação de significados, na linha da poesia como processo, o corpo torna-se meio e operador da materialização e investigação dos procedimentos de sentido. A atividade corporal é também ela anagramática, determinando, na recomposição, tanto as propriedades combinatórias da língua, como a reconfiguração do texto-espetáculo como gesto de linguagem, código, pauta e estrutura que se mostra para ser visto, qual *mise-en-scène* da rede sémica, como a poeta teoriza e explica em *O Cisne Intacto*:

A poesia evolui atualmente no sentido do ensaio porque a arte, com todo o seu pensamento subjacente e toda a sua consciência conflitual básica, não pode agora definir-se verdadeiramente senão como retrospectiva ou projeto. / Resta o aspeto do espetáculo, ritual que fora originado e assimilado também pela poesia e que depois de ter sido teatro agora se reduz ao espetáculo do texto, da rede de significados. O leitor-espetador participa da performance. O texto é dado para ser participado sobre / no espaço vazio. Nesse vazio está o espetáculo e o espelho: aí se vê o percurso do desejo de ver, que é igual ao desejo de ser, de ser visto. (Hatherly, 1983: 83)

Deste ponto de vista parece haver alguma influência em Ana Hatherly das sessões e recitais de poesia de Bob Cobbing a que esta terá assistido em Londres no Institute of Contemporary Arts,

no princípio da década de 1970, bem como do fluxismo e do serialismo, nas quais se defende o regresso ao corpo ritual e encantatório, numa palavra, à performance do texto e ao “corpo como linguagem” (Hatherly, 1977: 94). Nesta concepção de corpo como arte poética e método performativo, o processo de pesquisa e experimentação estética orientado para a descoberta constitui o mote central, como a autora explicita: «o que há de mais emocionante no mundo é a surpresa da descoberta», motivo pelo qual o «criador tem de ser sempre um *experienciador*, um *calculador de improbabilidades*» (Hatherly, 2004a: 103–4). São estas três premissas associadas que definem a performance do corpo de Ana Hatherly: a investigação e reflexão ritual sobre a performatividade da linguagem, numa relação que se estabelece entre o seu corpo e a mão, e cuja interatividade subliminar e investigativa é de caráter programático e íntimo mas encenado em espaço público, tomado como laboratório coletivo, espaço de aventura mallarmeano por excelência das textuais improbabilidades por si calculadas.

São exemplo, de algumas destas performances⁶, a instalação «Poema D’Entro», realizada aquando da exposição «Alternativa Zero», organizada em 1977 por Ernesto de Sousa na Galeria de Belém, em Lisboa, e a performance «Rotura», na Galeria Quadrum, no mesmo ano. As duas intervenções devem ser lidas na continuidade uma da outra, como a autora explicitou em texto inédito publicado em 1981 (Hatherly, 1981d). «Poema D’Entro» teve lugar numa pequena sala com 4x4x2 metros, pintada de preto. Nas quatro paredes foram colocados cartazes brancos já semi-dilacerados, espalhando-se pelo chão, os restos destas lacerações. O cubículo era iluminado com projetores semi-velados, criando efeitos de sombras. Esta instalação fluxista (e não uma homenagem a Lucio Fontana, como Ana Hatherly esclarece no inédito mencionado)⁷ e imersiva no quotidiano e no espaço do poema, é aqui explorada na sua vivacidade orgânica a que não falta «a pulsação» e o «ritmo vibratório» (Hatherly, 1981d: 253), conseguidos por intermédio de um efeito de luzes intermitente. A audiência, por seu turno, é convidada a vivenciar o exercício de rutura simultaneamente semiótico-gráfico, na sua fisicidade plena, isto é, rasgando os cartazes brancos pendurados sobre a parede negra, e histórico-político num sentido mais literal – dada a alusão clara destes cartazes em branco ao ruído vazio dos cartazes políticos que então proliferavam pelas ruas das cidades. Também se pode ler neste desafio à interatividade o convite à ruptura com os modelos tradicionais de linguagem simbolizados pela planografia bidimensional do papel.

Em «Rotura», essa «responsabilidade da desordem» e «necessidade ecológica que tem de ser ciclicamente assumida» (Hatherly, 2002: 10) – como Hatherly afirmará mais tarde a propósito

⁶ De entre outras, cuja documentação é ainda escassa e continua por localizar e tratar devidamente, entre elas, «Performance das Velas» (1977, 1980), em Lisboa, intervenções no «Ciclo de Poesia Viva» (1987), em Serralves, e participação no «1º Festival de Poesia Viva» (1987), na Figueira da Foz, entre outras.

⁷ Há quem estabeleça também semelhanças entre «Rotura» e a peça «auto-destructive art» (1960), de Gustav Metzger, mas o propósito auto-destrutivo desta peça não se aplica.

do papel da vanguarda e da ruptura com os modelos estabelecidos de linguagem –, intervenção composta por 13 painéis de papel cenário de 1,20m x 1,20m dispostos labirinticamente em suportes de alumínio pela Galeria Quadrum, um mês depois de «Alternativa Zero», é a poeta, a operadora estética da dilaceração do poema. Na instalação iluminada por holofotes, a artista sobe ao escadote e opera o ritual metafórico, semiótico e estrutural, de destruição da tradição, produzindo os lugares vazios e vagos no sistema geral do significado e texto, na esteira de Wolfgang Iser, Wittgenstein, do Budismo Zen, do Negativismo Existencialista, da Fenomenologia de Husserl ou da Psicanálise, teorias e correntes que Hatherly cita e revisita continuamente a propósito da lacuna ou negação enquanto estruturas básicas de indeterminação:

Esses vazios rompem, interrompem a conectibilidade e assim apontam tanto para a ausência duma ligação como para a expectativa que se tem da linguagem do dia a dia, em que a conexão é governada programaticamente. Daí resulta que um texto literário, na medida em que contrarie a conexão habitual e na medida dos seus vazios de significação, esteja frequentemente 'contra a disposição do leitor', pois este terá de construir ele próprio a conexão, participando assim duma forma mais intensa na re-elaboração do texto. Essa forma será tanto mais intensa quanto mais numerosos forem os *blanks* que o texto contenha, obrigando o leitor a construir, a partir das imagens que lhe são dadas, as imagens que 'faltam'. (Hatherly, 1983: 80)

Nesta intervenção há ainda a assinalar a sua dimensão sonora violentíssima, sublinhando a dimensão fónica do hiato, isto é, da ausência da escrita confinada à sua gestualidade redentora, confrontada na sua fisicidade orgânica, ruidosa e sepulcral, potencial e silenciosa. Uma das intervenções pode assim ser vista na continuidade da outra ciclicamente como ato e gesto único e efêmero, como a performance do corpo que «só se produz enquanto se produz», mas que é cíclica, processual, por isso, sempre em potência, como o texto e o sentido. Esta sensualidade da pesquisa da mão e do corpo deve também ser lida na forma como a autora alia à sensibilidade gestual, a pragmatização do retorno ao texto como lugar de invenção e disposição cénica dos mecanismos que subjazem à sua codificação.

Na instalação-performance intitulada «Desenho no espaço», que teve lugar na Galeria Tempo, em Lisboa, em 1979, Hatherly encena um quadro de escrita em movimento, fazendo esvoaçar, por intermédio de ventoinhas, longas tiras de papel branco encaixadas em postes de madeira. Estes efeitos de vento, som, sombra e luz no tempo e no espaço da galeria, consignam a desmaterialização linguística num «texto-não-texto» (Hatherly, 1979c: 107) que explora as características sinestésicas e semióticas do som, do movimento, da cor, do tato, da luz, e em cuja interação reside a produção de sentido. A ausência física da operadora estética acentua, colocando em evidência, a operabilidade, o processo por intermédio do qual se concretiza a encenação material da linguagem.

Esta visão atinge um anticlímax na performance «O Texto-Ato: A Futura Operação das Palavras»⁸, apoteótica e disfórica, que a autora projetou mas que não chegou a concretizar. Único, na sua composição, uma vez que se desconhece outros textos desta natureza, é um marco na obra de Ana Hatherly sobre a performance poética. O texto descreve um cenário apocalítico, colocando-se em cena um ritual operático e trágico-cômico sobre o conceito e materialização histórica da linguagem. A ação passa-se dentro de uma nave espacial futurista onde se encontram os passageiros-espetadores, as «letradas» (hospedeiras de bordo) e o «OPERADOR-CHEFE» que procede a uma «operação das palavras», acompanhado de uma banda-sonora composta por «risos, gargalhadas, ruído eletrónico, fragmentos de música, discursos, ruídos de máquinas, aviões, fábricas, tiros, queixumes», numa palavra: a linguagem – posta em cena na sua caoticidade e estaticidade. Não faltam também os apetrechos tecnológicos (*slide*, filme ou vídeo), isto é, os «quadros vivos» por intermédio dos quais se demonstram os processos de desmontagem desta metáfora, através, por exemplo de correntes, que caem sobre os passageiros e que representam o «peso da linguagem», simultaneamente aludindo-se, problematizando, à relação cinética entre corpo, linguagem e técnica. Hatherly coloca também em cena os «soldados de fato de camuflagem e metralhadora», que representam a vanguarda. Todo este frenesi termina, segundo a autora, com a extinção da linguagem num silêncio sepulcral, em que o «magma essencial em que tudo se origina e dissolve» (Hatherly, 2001c: 117–18), explode e se extingue.

Se o texto é operático, predispondo e conjugando potencialmente a rede sistemática de significados, e o corpo, finito, o projeto poético de Ana Hatherly remanesce nas suas probabilidades múltiplas de constelação sempre em vias de extinção porque transitória e cíclica. Tomando o seu corpo como origem propulsante e infinitiva da linguagem, mapa e estrutura poética que é preciso trespassar, decifrar e eximir, criar e devastar, devolvendo, ao caos, o sentido, orgânico e vivencial, Hatherly projetou-se e à linguagem para além do seu insondável fim.

Referências Bibliográficas

HATHERLY, A., [1963]. *O Mestre*, Lisboa, Arcádia.

_____, [1973]. *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores.

_____, [1975]. *O Escritor*, Lisboa, Moraes Editores.

_____, [1977]. «Kroklok ou cada vez mais “de la musique avant toute chose”». Em *Crónicas, anacrónicas quase-tisanas e outras neo-prosas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, p. 93-96.

⁸ Escrito em 1967 e publicado na antologia *Um calculador de improbabilidades* (2001).

_____, [1979a]. «Algures - o espaço da significação». Em *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 48-54.

_____, [1979b]. «O texto-não-texto - A propósito de “O Escritor”». Em *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 107-112.

_____, [1979c]. «Texto e significação». Em *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 11-15.

_____, [1981a]. «A função poética da mensagem». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes Editores, p. 132-134.

_____, [1981b]. «Estrutura, código, mensagem». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes Editores, p. 135-137.

_____, [1981c]. «O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes Editores, p. 91-94.

_____, [1981d]. «Texto (inérito) acerca de “Rotura”, que surge na sequência de “poema d”entro’ na “alternativa zero”». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes Editores, p. 253-255.

_____, [1981e]. «Textos da Conferência-Objecto: Texto de A. H.». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes Editores, p. 82-84.

_____, [1983]. «Notas para uma teoria do poema-ensaio». Em *O Cisne Intacto*, editado por Ana Hatherly, Porto, Limiar, p. 77-83.

_____, [2001a]. «O escritor, consciência pública». Em *Um calculador de improbabilidades*, Lisboa, Quimera, p. 383-384.

_____, [2001b]. «Tacto - um sentido». Em *Um calculador de improbabilidades*, Lisboa, Quimera Editores, p. 161-165.

_____, [2001c]. *Um calculador de improbabilidades*, Lisboa, Quimera Editores.

_____, [2002]. «A ruptura como necessidade ecológica da criatividade». Em *Imaginários de Ruptura - Poéticas Visuais*, editado por Jorge Maximino e Fernando Aguiar, Lisboa, Instituto Piaget, p. 9-10.

_____, [2003]. *O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____, [2004a]. «A arte de tomar posse do mundo». Em *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, editado por Gabriela Macedo e Ana Hatherly, Faces de Vénus 2, Lisboa, Roma Editora, p. 103-109.

_____, [2004b]. «Quando o poeta pensa a escrita», Em *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, editado por Gabriela Macedo e Ana Hatherly. Faces de Vénus 2, Lisboa, Roma Editora, p. 99-102.

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

_____, [2009]. *Obrigatório Não Ver: e Outros Textos de Comunicação Social, anos 1960-1980*, Lisboa, Quimera.