

TAL VEZ  
NÃOS EDEV  
AMATA RAIND  
AOMES TRETAL  
VEZNÃOSSEDEVA  
MATARAINDAOM  
ESTRET ALVE  
ZNÃOS EDEV  
AMAT ARAI  
NDAO MEST  
RETA LVEZ  
NÃOS EDEV  
AMAT ARAI  
NDAO MEST  
RETA LVEZ

# Talvez não se deva matar ainda o mestre

Rui Lopo

I

Na longa história da interpretação, não tem sido inusitado pensar-se que o texto encerra potências que ao leitor, mais ou menos crítico, urgiria desvelar e assumir. Daqui a pensar-se que só nessas eflorescências é que o texto verdadeiramente se realiza vai só um hermenêutico saltinho. Neste pensar, o texto dramático só na sua encenação se cumpriria, pouco valendo em si mesmo (como se fosse só um parêntesis de uma didascália); o texto poético, talvez só na recitação pública se actualizasse, e o romance só viveria nos seus efeitos sociais, fossem estes a emoção suicida que Werther despertou ou a posteridade e ressonância teórica que foi suscitando. Mas a literatura não é só receituário, e da escritura sai liturgia, mas também espanto, sai rito, mas também silêncio e mudez ancestral: o *todo e o seu nada* do nosso mestre comum.

Ao reflectir sobre *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo*, projecto do Nuisis Zobop apresentado a 2 de Julho de 2021 no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, podemos tentar vê-lo como uma manifestação, ou um desdobramento possível, do longo ciclo reflexivo empreendido em várias datas por este colectivo artístico-filosófico que se reuniu em torno de eixos conceptuais e simbólicos como a *insurreiçã*, o *gozo*, o *alívio*, a *irredutibilidade do chão* e a *fecundidade*. Poderíamos igualmente optar por não o *fazer*, num exercício de suspensão sensorial. Mas, complementar e convergentemente, parece-nos significativo formar um olhar a partir da leitura de *O Mestre* de Ana Hatherly, texto assumido como inspirador daquela produção. Esta dupla fontalidade do debate que preparou a encenação não é arbitrária e justifica e enquadra a pluralidade dos contributos apresentados ao complexo processo criativo. É e não é verdade que o espectáculo é uma reapresentação da escritura hatherlyana. Hatherly, enquanto autora, estatuiu-se como tradutora de outras linguagens ou de linguagens outras, mas também como proponente de que cada arte traduz outras artes num processo infinito de circularidade hermenêutica irredutível.

Nesta *apresentação* viram-se as personagens figurarem letras assumindo-as com o desenho do seu corpo.



Assim como Ana Hatherly apresentou obras plásticas em que as letras serviam de matéria-prima para o contorno dos desenhos, ou em que as paisagens sugeriam textos, aqui são as posturas que parecem figurar caracteres. Na obra pictórica de Hatherly encontra-se a ideia de que a mancha, escrita, manuscrita ou tipografada vale como imagem em si mesma e uma qualquer expressão plástica, ainda que de tal pareça distante, tem em si incontida e incontível, como tensão e tendência, uma propensão para se revelar como *texto*, feito de caracteres mais ou menos significativos, como letras ou símbolos, pictogramas ou ideogramas. Longe das ideias de expressão ou de representação, e para além duma ideia de *interpretação*, o que aqui está em causa é, sobretudo, uma prática da *tradução* (inter-artes e não só). Aqui colocamo-nos a clássica questão reflectida por Aristóteles: o que é dito em prosa poderá ser colocado em verso? Daqui se pode partir para perguntar se as artes são interpretáveis ou traduzíveis, criticáveis ou analisáveis, ou se estamos sempre-já a construir novos objectos feitos de conceitos que partiram de gestos ou de gestos que partiram de imagens... uma dança pode dizer a *Crítica da Razão Pura*? Como encenar um quadro de Pollock? Como beber uma *tisana*?

Foi esta mesma ideia de fusão e *tradução* inter-artes que, nas suas consequências extremas, Raul Leal apresentou no seu pioneiríssimo *comício futurista* em inícios da década de vinte (ponto inicial da performance conceptual em Portugal, na nossa proposta de leitura). A apresentação pública por parte de Raul Leal de uma reflexão filosófica que intitulou *Derrocada da Técnica* assumia esta mesma estranheza de género, constituindo por isso o modelo inaugural de performance entre nós, tal como muito mais tarde o grupo Po.Ex. de Melo e Castro, Salette Tavares, Alberto Pimenta e Ana Hatherly irá incorporar<sup>1</sup>.

## II

Partindo deste preambular acautelamento, poderíamos tentar apresentar *O Mestre* como quem expõe uma pintura: enquadrando-a e transformando-a num quadro, emoldurando o que era potência criativa numa quadrícula que não só a resguarda, mas sobretudo protege a realidade circundante da sua mais ou menos caótica ou caotizante potência criativa. Neste sentido, a moldura do quadro não protege a obra plástica, mas sim a realidade circundante da sua fulgurante capacidade de irradiação e transformação: de libertação de quaisquer humanos constrangimentos. Poderia *O Mestre* expor-se contra a nudez de uma parede branca? Ou saberíamos nós tentar desenrolar algumas das suas leituras possíveis e integrar essa reflexão numa infinda fortuna crítica? É deste modo que se estabelecem tradições e se engordam acervos. Poderíamos partir da interpretação performática ou dos temas reitores, conceitos ou arquétipos que foram sugeridos e colectivamente debatidos. Todas estas estratégias são úteis, fecundas, possíveis, complementares e porventura até urgentes e necessárias. Mas será possível a todas concitar num todo coerente e harmónico comum e unificante? Também poderíamos tentar reconduzir a escrita enigmática de *O Mestre* às questões primaciais sobre a ensinabilidade do saber, sobre a diferença entre *ensino* e *iniciação* que ela coloca. Ecoam aqui o *Ménon*, o *Filebo* e o *Protágoras*, de Platão, assim como *O Mestre* de Agostinho de Hipona. A autora, que até aqui tem sido lida mais pela ruptura artístico-literária que opera do que pela tradição filosófica que nitidamente convoca, parece-nos, todavia, ininteligível sem esta matriz. Oscilaremos neste estudo entre a necessidade de desocultar o diálogo cultural que com aquela tradição a autora mantém e a explicitação hermenêutica dos problemas dos quais a sua obra parece partir. Poderia ainda aduzir-se que melhor seria pensar estas questões sempre *de novo*, reconhecendo apenas o contributo histórico dos grandes mestres da tradição filosófica ocidental como partícipes mais ou menos inconsciencializados da nossa própria inconclusa jornada. Mas *o novo* esconde-se.

## III

A autora assume que *O Mestre*, de 1963, é um texto de *ruptura*:

*O Mestre representa uma fase de viragem na minha produção literária. Com O Mestre produziu-se em mim uma ruptura decisiva com toda uma postura criativa que eu assumira até então em parte condicionada pelas circunstâncias da minha vida pessoal.*

(HATHERLY, 1995)

1. Já no texto para o volume colectivo relativo à produção do espectáculo *Os Suicidados. O Vício de humilhar a Imortalidade*, inspirado em Raul Leal, assinalámos a radicação pioneira de Leal nesta genealogia, a qual é também assumida por um importante estudo – publicado no número 193 da revista *Colóquio Letras*, de 2016, dedicado a Ana Hatherly e ao Experimentalismo – intitulado *Poesia e arte da performance. Para uma poética experimental do Corpo*, de Sandra Guerreiro Dias (DIAS, 2016: especialmente 22).

Tal prevenção não nos deve impedir, bem pelo contrário, de estabelecer continuidades e nexos entre as explorações temáticas operadas em diferentes géneros, entre ficção, poesia, tradução e ensaio – historiográfico, hermenêutico e crítico. Mas nenhum dos registos cultivados por Hatherly se deve confundir com a busca filosófica fundante que está implícita ou disseminada por tais territórios marginantes, derivados ou derivativos, das artes plásticas ao laboratório linguístico-oficinal. Visando esclarecer a natureza da *viragem* e da *ruptura* assinaladas, atentaremos especialmente à produção anterior e coeva a *O Mestre*. Vejamos:

#### IV

A primeira expressão poética que revelou publicamente, *Um ritmo perdido* (HATHERLY, 1958<sup>2</sup>), em muito dista do tom e do teor que a autora posteriormente manifestará. Há aqui uma singeleza lírica e uma exposição subjectiva pouco afim das experiências formais que a autora irá desenvolver (e das técnicas que lhe estão associadas), mas sobretudo da devenida assunção lúdica da linguagem, como jogo inesgotável de relações entre sinais, referentes e significantes.

Apesar deste primeiro contexto, pontuado até por momentos de ressaibo orante e suplicante – «Dai-me Senhor...» (HATHERLY, 1958: 51), ou «Senhor, / Que hei-de fazer de tanta vitória?» (HATHERLY, 1958: 39) –, já aqui surgem inesperadas cesuras como a *história da menina* que ao enlouquecer encontra a contemplação e a felicidade (HATHERLY, 1958: 31); já aqui nos desconcerta o verso conclusivo dum poema afirmando que «O acaso é lógica suprema» (HATHERLY, 1958: 45) ou um momento de apoteótica recusa de definições e adesão ao *chão*, como fundamento irredutível:

*Falas-me em asas,  
em voar...*

*Não vês que eu não sou nada,  
Nem anjo nem pessoa,  
Nem ave nem engenho,  
Que é totalmente outra a minha definição?*

*Eu não sou mais do que o próprio chão...*  
(HATHERLY, 1958: 33)

Noutro momento, apontam-se prescientemente as vias que de futuro a sua obra irá prolixamente e profundamente explorar: «A minha vida é poética: / Paira entre a vaga mentira e a realidade» (HATHERLY, 1958: 71). Este dístico poderia ser lido como o mote que a narrativa d'*O Mestre*

desenvolve. Do mesmo modo, também podemos identificar, no posterior encontro da autora com *o barroco*, já como hermeneuta, esta ideia mesma como sua chave interpretativa fundante: a indissociabilidade da vida e da obra de um criador, a permanente inscrição do autor durante todo o processo criativo, no qual se torna quase impossível distinguir o que nela haja de *mentira* e de *realidade*.

#### V

No ano seguinte, em *As Aparências. Sombra, Claro-Escuro, Luz*<sup>3</sup> (HATHERLY, 1959), reencontramos estas ideias, agora mais ambiciosamente retrabalhadas por um aparente jogo de palavras e sons de viso filosofante, logo no texto preambular:

*Aparência é o que aparece,  
O que parece  
E perece.*

*Daquilo que revela  
E daquilo que oculta,  
Que real ser resulta?*

2. Que aí assina Anna Hatherly. Esta grafia mantém ou até reforça a leitura anagramática ou palíndroma do seu nome próprio, mas também pode remeter para que se sublinhe o prefixo de negação AN-: Porque Hatherly, como veremos, constantemente recorre a um método apofático de desdobramento reflexivo: vai enunciando sobre cada objecto aquilo que ele não é. Mas também se pode entender como efectuando uma leitura em espelho. Tenhamos presente a sua reflexão sobre a diferença entre *negação* e *omissão*, a partir de Chomsky. Não esqueçamos projectos como *Tisanas*, *anacruzes*, *anagramas* e *litoteanas*, a insistência nas *anacrónicas* ou na *anacrusa*, ou a deliberada inscrição do seu nome em projectos como *Leonorana* e *Rilkeana*, e as suas assinaturas como *Ana-soberana* ou *Ana viva e plurilida*, como se apresenta no livro colectivo *Joyciana* (da & etc. 1982, no primeiro e último centenário de James Joyce). Demonstra-se assim como, apesar do cariz infindo da produção artística, cada leitura continua, desdobra e subverte o que foi produzido, incidindo sempre o produtor e o produto: a autoria de Ana insinua-se sempre na leitura de cada leitor ou no palco onde uns a interpretam e a que outros assistem, como um mestre que assombre os seus discípulos, os quais, ainda que o matem, nunca dele se libertarão, ou, nas palavras de Hatherly de 2001: *a autoria está presente em todo o processo (Um Calculador de Improbabilidades)*.

3. *Claro-Escuro*, tema barroco por excelência, servirá de título a uma revista académica de estudos barrocos dirigida por Hatherly trinta anos depois, entre 1988 e 1991.

*O reflexo é uma subtil denúncia:  
Do indizível ser  
É a pronúncia,  
No temporal viver  
É ténue recordar.*

(Ibidem: 9)

Este projecto organizado em quatro partes inclui, além deste breve poema, quatro poemas em torno do sentido dos *Quatro Elementos* da Física tradicional, culminando no *fogo* que se define por a sua acção coincidir com aquilo que seja a sua própria natureza e essência, em termos que identificamos como uma forma de heraclitianismo detectável também em vários passos decisivos de *O Mestre*. Sente-se aqui a presença tutelar desse que ficou conhecido como o *Obscuro*, e recordamos o seu aforismo: *A Natureza ama ocultar-se*, segundo o clássico testemunho de Temístio<sup>4</sup>. Esta obra é composta ainda por um tentame de reescrita poético-reflexiva (Ibidem: 23-59) de *Alice no País das Maravilhas* e de *Alice do Outro Lado do Espelho*, de Carroll, intitulado *Na Casa dos Espelhos*. Jogos lógicos nada inócuos caracterizam o desenvolvimento da acção de *Alice* e estruturam também em boa medida a reflexão de Hatherly, nomeadamente na narrativa d'*O Mestre*, como veremos<sup>5</sup>. O uso de aparentes sofismas, paralaxes, paralogismos, paradoxos, deduções abstrusas, induções delirantes, inferências ilegítimas e falácias instiga-nos uma certa estranheza, necessária afinal ao enfrentamento das grandes questões. Por outro lado, estes jogos partem de uma atitude de deliberada circunscrição (ética, existencial e metafísica) dos limites da própria *lógica*, mostrando como os raciocínios mais válidos se restringem a mundos bem distantes daquele onde se joga o que mais importa: o sentido e a verdade. Não andamos longe da afirmação nietzschiana de que a libertação exige a superação da gramática. Mas a pensabilidade possível deixa-se limitar pelas regras comunicacionais que se aceitem. Nesses mundos-língua, os jogos de palavras e as aparentes contradições que se enunciam resolvem-se: ou assumindo a impermanência dos termos em disputa, ou apontando para um radical dualismo entre a ilusão e verdade, ou aceitando um monismo que tudo absorva, ou adoptando o princípio do *terceiro incluído* como estruturação onto-lógica de possibilidades.

Neste poema que parte da reescrita do jogo de cartas de *Alice* diz-se que *a vitória a ambos convém*, na medida em que seria aquele que ganhasse que ao vencido mais serviria. Deste modo, a relação dialéctica do vencedor e do vencido no jogo descrito não se deixa integralmente pensar pela hegeliana interpretação *dialéctica do senhor e do escravo*, por vezes traduzida como relação entre *mestre e servo*<sup>6</sup>. Esta deve antes ser pensada à luz da ancestral submissão amorosa, desde a medieval devoção trovadoresca pela *Senhora* descrita por Denis de Rougemont em *O Amor e o Ocidente*, que não por acaso Hatherly traduzirá (e edita em ROUGEMONT, 1968). O interesse e persistência que este tema desperta na autora leva-a ainda a traduzir *Sade, mon prochain*, de Klossowski, que apresenta os fundamentos e as consequências filosóficas da revolução sadeana (KLOSSOWSKI, 1968) ou a *Vénus de Kazabaïka* de Sacher-Masoch (SACHER-MASOCH, 1966). Não querendo tomar como suficiente no nosso argumentário as traduções feitas pela autora como prova de uma intencionalidade teórica, apesar de as entendermos como tendo sido por si escolhidas e assumidas, e não impostas, ao contrário do que sucede com outros tradutores profissionais,

recordemos por fim que, em 1969, Hatherly traduz o colossal *Dicionário Infernal*, de Collin de Plancy (PLANCY, 1969). Nele acrescenta-lhe um duplo prefácio, composto por um texto *Preliminar*, em que eruditamente contextualiza a obra e o autor, e um outro, formalmente original, anterior, que intitula *Liminar*, em que apresenta uma espécie de diálogo ou colagem de *citações* de autores como Sade, Freud, Samuel Usque, Jung, Blake, Novalis, Masoch, Swedenborg, Denis de Rougemont, Goya, Milton, Nietzsche...

Na sua quarta parte, *As Aparências*, apresenta-se um poema conclusivo intitulado *O Fim* em que se assume o tempo como instância dinamizadora da existência e da cultura, ou, nas palavras da autora:

*O tempo é um passo  
Que em seu próprio espaço  
Cabe.*

*Com ele partimos  
E nele regressamos*

4. Os textos teóricos de Hatherly saídos em jornais a propósito do *experimentalismo* poético-artístico (posteriormente incluídos no álbum da PO.EX) confirmam a nossa sugestão de leitura sobre a importância de Heraclito (e de Demócrito) que aí surge expressamente citado, visto porventura como um pensador trágico, cultor de diádes paradoxais irresolúveis.

5. Não nos deixemos enganar por, em 2007, em *Neo-Penélope*, a autora voltar a *Alice* em tom satírico-paródico no poema "Alice no país dos anões". Só demonstra a virtualidade infinda desta *figura*. Recordemos como o objecto significativo *espelho* (e a reflexão-inversão que suscita) e o tema do *jogo* são abundantemente cultivados pelo artificio poético-plástico barroco, que tanto ocupará a autora.

6. Cf. entre diversos outros passos hegelianos, o fundamental capítulo 4 da *Fenomenologia do Espírito* (1807), ou a concisa síntese posterior (1830) na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em epítome*, Parte III, "Primeira secção da filosofia do espírito", Parte B, "A Consciência", b. "Autoconsciência", β) "A Autoconsciência reconhecadora", ver esp. §430-436.

*Cumprindo o indirecto plano  
Da reintegração:*

*É a flecha  
desferida do arco de toda a invenção*

(HATHERLY, 1959: 63).

## VI

Já em *A Dama e o Cavaleiro* (HATHERLY, 1960) explicita-se o indicativo de género, que deve ser tido como assunção referencial do género *romance* e não como um sugestionante subtítulo. Isto que aqui é assim assumido comporta, pelo menos, duplo sentido: o de novela longa, iniciada pelo *romance de cavalaria*, que antecedeu a forma histórica do romance burguês, e o de *rimance* popular, como as toadas da *Nau Catrineta* em que a geração da autora foi formada (seguindo os neogarretistas que releeram e recriaram os romanceiros-cancioneiros de Garrett e de Teófilo, e de outros seus cultores como Afonso Lopes Vieira, António Correia de Oliveira ou Mário Beirão).



Os capítulos de *A Dama e o Cavaleiro*<sup>7</sup> parecem ainda assumir ou retomar uma arquetipologia e um simbolismo de que a autora se estava, paradoxal mas inelutavelmente, distanciando (no sentido de uma sua subversão): *Anima Mundi*, *A Espera*, *A Promessa*, *A Voz*, *A Demanda*, *Os Enigmas*, *A Visão*, *O Regresso*, *Concerto das Almas*. Estes temas relembram-nos os estudos coevos de Francisco da Cunha Leão e Afonso Botelho ou as *palavras-chave* da cultura portuguesa propostas então por António Quadros (em *O Espírito da Cultura Portuguesa*). Já a tematização (metafísica) da *sombra* faz lembrar Pascoaes (ou um Eugenio Trías) e o uso dinâmico da *negação* lembra algum Fernando Pessoa e o decisivo José Marinho. Veja-se o significativo poema *A Visão*:

*Abrem-se as portas  
De duplo batente  
Que dão para o espaço  
Binário idêntico.  
Quem sabe se abrem  
Ou fecham  
As portas que dão  
do nada para o nada?  
Avança ou recua,  
que se move no vácuo?  
E se pára,  
Quem sabe se ainda  
Caminha, subindo  
Se desce?*

(Ibidem: parte IV, 49)

7. Ao confrontarmos *A dama e o cavaleiro* com a obra colectiva em que participa, *Poética dos Cinco Sentidos*, livro poético-reflexivo construído por seis autores, a partir de *La Dame à La Licorne*, de 1979, vemos como Hatherly regressará aos mesmos temas, mas de forma subversora e desconstrutora.

Veja-se, por outro lado, A Voz: «Troca-se o Tudo / Pelo Nada Maior». E, noutro passo, o texto *A promessa*:

*se ao menos o círculo se fechasse e toda a esperança dum só vez morresse... mas não, nada termina, e enquanto a esperança insensata se avoluma, a sua negação em si mesma se afirma. Eterna é a chama e eterna a sombra que projecta. Que viva só a sombra e toda a luz se extinga, é tão inútil voto, como que cesse a sombra e só a luz persista. Ela é que é. Nós apenas estamos, a sua sombra somos, mas em nós ela se explica, a sombra é o séquito da luz, o seu reflexo inverso: se nós desaparecermos talvez ela então cesse, mas se ela nos morre, o seu maior destino impede.*

(Ibidem: 24)

No poema *Os Enigmas*, pode ler-se já uma nítida transgressão da toada poética tradicional que antes se adoptara, em que já avultam os jogos fonéticos:

Casulo,  
Casula obscura  
Do rito contínuo,  
ante-chama,  
Antecâmara da noite,  
Pré-nocturna,  
Do prelúdio inescutado do espectro,  
Insentido aspirar,  
Ao voo elíptico da mobilidade,  
Senda de morreu, Mór  
Eu...

(Ibidem: 38)

Na segunda parte destes *enigmas*, parecem antecipar-se as ideias que orientarão os seus futuros estudos sobre os fundamentos herméticos, neoplatónicos e cabalísticos do barroco (Ibidem, 39)<sup>8</sup>. Esses fundamentos enformariam, justificariam e exigiriam o uso de uma linguagem paradoxal. A própria imagem é vista já como algo de *mágico*, que importaria voltar a assumir, assim como haveria algo de *lógico* nas linguagens simbólicas e mito-poéticas a cultivar: «Mágica é a imagem / E lógica a alquimia.» Já o poema *Concerto das almas* parece sugerir uma esperança de redenção unificante, ou reintegração:

*Levíssimas brisas conduzem sem ritmo  
As almas que entoam  
O concerto supremo.  
E tudo o que é diferente  
Se identifica:  
Os anjos, as almas,  
As almas da Alma  
que se unifica.*

(Ibidem: 55-56)

Todavia, o salvífico desfecho é matizado pelo uso recorrente do prefixo privativo *-In*, como nas palavras *Inarmonia*, *insossego*, *insentido*. O tema tradicional deste projecto é de alguma forma desmentido pelo poema *O regresso*:

*Sentes? Mentas.  
Sabes? Não vês.  
Quando descobres, passaste,  
Quando interpretas,  
Esqueces.*

(Ibidem: 51-52)

Estes cinco versos – que se podem ler como um trecho sapiencial de sabor heraclítico – reapresentam diversas *ideias-mestras* recorrentes na criação da autora: a natureza falsa ou falsificadora das sensações, a natureza ocultadora daquilo que sabe ou que se sabe, a transiência

8. A assunção dos fundamentos hermético-alquímicos e cabalísticos do Barroco é amplamente desenvolvida em HATHERLY, 1983.

de todas as descobertas e a impermanência dos descobridores e a natureza olvidante de todas as interpretações.

Na leitura que propomos, este poema pode ainda ser lido como uma variação da arrasadora interrogação expressa no poema *Dizem?*, de Fernando Pessoa, que aqui assim se estatuiria como presença tutelar-subversora:

*Dizem? Esquecem.  
Não dizem? / Disseram.*

*Fazem?  
Fatal.  
Não fazem?  
Iguar.*

*Porquê  
Esperar?  
Tudo é  
Sonhar<sup>9</sup>.*

## VII

Não podemos deixar de anotar a adopção do fulcral conceito martinista e brunino de *reintegração* numa poesia elaborada em torno de dicotomias como aparência e realidade ou revelação e ocultamento. O uso hatherlyano do conceito de *cisão* (no mesmo momento em que José Marinho o está a desenvolver, aliás em diálogo com Sampaio Bruno, sobre o qual redigiu páginas decisivas, enquanto preparava o seu *opus magnum*, *Teoria do Ser e da Verdade*) remete-nos para a tertúlia, grupo, movimento ou *escola* da filosofia portuguesa (a qual se manifestou com algumas das características das Vanguardas).

Mas não é apenas o cultivo de um vocabulário comum ou a expressão de temas culturais afins que nos faz aproximar Hatherly do que ali se jogou. Não é do ponto de vista de uma sociologia da cultura que nos colocamos mas da perspectiva de uma história das ideias que sempre em grupos e dialogias se manifesta e desenvolve.

Hatherly, muito mais tarde, numa entrevista de vida ao volume publicado em sua homenagem *Leonorana* recorda estes anos:

*Lia muito, sim, sobretudo livros de filosofia, história da arte e das religiões, mas também grandes romances clássicos, biografias e poesia. Meus poetas preferidos eram Rilke, Fernando Pessoa e Keats. Os filósofos que mais amava eram Platão, Descartes, Pascal e Kierkegaard. Nos anos 50 e princípios de 60, estive em contacto com o grupo da filosofia portuguesa, onde pontificavam Álvaro Ribeiro e José Marinho<sup>10</sup>. Admirava muito Delfim Santos, de quem era amiga.*

(HATHERLY, 2010)

9. Em *Sigma*, de 1965, Hatherly apresenta uma variação sobre o poema de Pessoa *Chuva Oblíqua* e em *Eros Frenético* de 1968 reescreve a *Saudação à Noite* de Álvaro de Campos. Este poema havia, aliás, sido antologado no seu manual escolar *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*, editado na coleção educativa nº 87, série G, nº 8 do Plano de Educação Popular da Direcção Geral do Ensino Primário, no quadro da campanha nacional de educação de adultos (1960)..

10. Sabendo que os espólios e parte dos acervos bibliográficos de José Marinho e de Álvaro Ribeiro foram integrados no Fundo Geral da Biblioteca Nacional de Portugal, requisitando todos os exemplares das existências bibliográficas da obra hatherlyana lográmos aí encontrar diversas dedicatórias manuscritas a estes dois pensadores, assim como a Jorge de Sena, que também doou parte do seu acervo à BNP, e que escreve sobre Pessoa desde a década de 1940 e que também terá frequentado a tertúlia da filosofia portuguesa (segundo testemunho de Pinharanda Gomes), do que, aliás, é expressão a sua importante correspondência de temática pessoana e orfaica com Raul Leal. Alguns dos livros de Hatherly só existem na BNP devido a estas dedicadas doações.

O grupo aqui referido é o dos discípulos de Leonardo Coimbra em Lisboa, depois do encerramento da fecunda experiência pedagógica que foi a Faculdade de Letras do Porto, cidade, aliás, de onde é originária Ana Rocha Pereira, que assina Ana Hatherly.

Álvaro Ribeiro coligira e prefaciara na década de 40 *A Nova Poesia Portuguesa*, textos críticos que Fernando Pessoa editara na revista *A Águia*, chamando a atenção para a importância da dimensão filosófica do autor. Em 1953 traduz *O Banquete* de Kierkegaard (Guimarães eds.), existencial releitura e reescrita do platónico simpósio e dos temas relativos ao *amor* aí abordados, incluindo o tema do *andrógino primordial* apresentado por Aristófanes no *Banquete*, que outro membro do grupo, Pinharanda Gomes, traduz e edita em 1968 (Atlântida ed., onde inclui o importante estudo *Para uma perspectiva portuguesa de Platão*). Pinharanda também traduz o *Discurso do Método*, de Descartes. Por sua vez, *Os Pensamentos*, de Pascal, haviam sido editados

precisamente em 1959, em tradução efectuada por Salette Tavares (Moraes), que virá a ser companheira de Hatherly no movimento da Poesia Experimental. Platão era motivo de intenso debate no grupo, sendo nítida a marca neoplatónica em José Marinho, o que o distingue matricialmente do aristotélico companheiro Álvaro. A colecção de *Filosofia e Ensaios*, coordenada por Álvaro Ribeiro, da Guimarães eds., dirigida por Francisco da Cunha Leão, contará ainda com a colaboração de Hatherly na tradução das *Cinco Meditações sobre a Existência. Solidão, Sociedade e Comunidade*, de Berdiaeff (1961), em cujo prefácio lhe detecta um *sentimento trágico da existência* e um *sentimento agudo da solidão e da saudade*. Hatherly descreve o pensamento filosófico de Berdiaeff em tons muito semelhantes aos que adoptará para apresentar o seu próprio pensamento. Poderíamos ver aqui um influxo berdiaeffiano no pensar de Hatherly, mas mais preferimos encontrar *afinidades e convergências*, segundo a sugestão de António Braz Teixeira de interpretação das comunidades de pensamento. Até ousaríamos presumir que, reconhecendo a busca especulativa e sapiencial de Hatherly, Ribeiro lhe recomendasse o estudo e a tradução justamente dos pensadores com que mais se pudesse identificar em seu caminho filosófico. É relatado por quem recorda o magistério alvarino esse seu hábito que poderíamos qualificar como pedagógico, anagógico ou iniciático – recordamos as evocações de António Telmo e João Ferreira.

Pinharanda Gomes (em *A Escola Portuguesa*, por ex.) recorda como Marinho increpava a Álvaro ele se cingir aos *silogismos*, ao que este lhe responderia que aquele, por seu turno, se entregava aos *enigmas*.

Um dos mais espantosos documentos que atestam o profundo estudo que Hatherly efectuou no âmbito do grupo da filosofia portuguesa é uma súpula da *Teoria do Ser e da Verdade* que parece reflectir uma certa adesão de Hatherly ao pensar mariniano, nomeadamente quanto à *Assumpção do Nada* como momento negativo necessário de toda a possibilidade de um pensar ontológico, o que também se poderá inferir da leitura das *Nove Incursões* e *d'O Mestre*. Veja-se este excerto onde reencontraremos algumas das ideias hatherlyanas que já anteriormente expusemos:

*Notas de leitura para a elaboração dum comentário à Teoria do Ser e da Verdade:*

*A Teoria ensina que pelo poder espiritual da assumpção do Absoluto pelo Nada (...) apreendemos a conhecer o Ser pelo Não-ser, o tudo pelo fragmentado, realizamos a união pela Cisão. Incita à superação de todo o orgulhoso conhecimento que é subordinado aos valores emotivos da alma e que limita o conhecimento e o alongamento da consciência pela afirmação que não implica contradição explícita. Na constante antinomia do revelado e do encoberto reside o enigma do ser, e o enigma da consciência, logo, de todo o conhecimento e essência. Tudo deve ser sempre posto no plano da interrogação e nunca tomar nenhuma resposta como única ou total, considerar sempre o não ser de todo o ser. Condenação da lógica por ser unilateral e imperativa e anti-antinómica. Na dualidade, fulcro da criação e da História reside a constante alternativa, tudo tem seu complemento e seu oposto. Isto é nova ética lógica, mas mais maleável do que a habitual (...) Incitamento à superação dos valores racionais pela meditação, que na sua fase mais elevada é supra-racional. Ao mesmo tempo parece indicar a necessidade do culto religioso. No caso da nossa civilização, o cristianismo parece a religião mais evoluída porque assume o transcendente pelo humano. Mas tudo indica que devem os crentes alongar a sua fé e o seu amor pelo aprofundamento do conhecimento dele na auto-superação espiritual.*

(HATHERLY, 1961 *apud* CROCE RIVERA, 1990<sup>11</sup>)

Tendo em mente esta concisa síntese, não é possível deixar de aproximar o que aqui se apresenta com o que a própria Hatherly pensou e escreveu.

Por exemplo, no prefácio à sua tradução de Berdiaeff, outro texto de impressionante densidade hermenêutica e concisão especulativa, valoriza que este considere

*o homem no centro do mundo mas como imagem e semelhança de Deus, [...] o homem existente como um ser total, como um todo em si, mas cheio de contradições e paradoxos. Essas contradições e esses paradoxos contribuiriam para o sentido trágico da existência porque implicam o eterno conflito da pessoa consigo própria e, conseqüentemente, com a pessoa dos outros.*

*Anti-racionalista na medida em que proclama a totalidade do homem, a inseparabilidade do pensamento das emoções, da vontade da efectividade, já que considera o homem*

11. Em anexo documental à dissertação de Mestrado de Jorge Croce Rivera sobre José Marinho, onde se colige a fortuna crítica de Marinho, coligem-se estas notas de Ana Hatherly sobre a *Teoria*, datadas de 1961, inéditas, e que serviriam para posterior desenvolvimento, nunca logrado. Estas *notas de leitura para a elaboração dum comentário à Teoria do Ser e da Verdade* resumem de forma incisiva o essencial da exposição teórica de Marinho. Cf. CROCE RIVERA, 1990: *Diversos*, 243.

como um todo indissociável e particular, ergue-se naturalmente contra tudo o que for limitar a liberdade da acção individual, contra toda a espécie de coisificação, de “objectivação”, na sua terminologia, contra tudo o que for submergir o sujeito no objecto, desde a objectivação do pensamento e das emoções à objectivação na sociedade quer religiosa quer política.

Eis como opõe ao “penso, logo existo” de Descartes a sua visão do processo do homem existencial: “Existo, rodeado das trevas do Infinito, logo penso”.

Proclamando a essencial liberdade do homem é que acentua o trágico da sua existência. Repudiando todos os sistemas de pensamento ou outros que tratem o homem como “indivíduo” indiferenciado, genérico, e não como “pessoa”, que esqueçam a sua particularidade pessoal, a sua qualidade de todo particular, para além das categorias biológicas afirma-o como ser espiritual único, irrepetível, como rosto.

Mas esta irredutibilidade pessoal, esta liberdade e este particularismo criam o eterno conflito do desencontro, criam a necessidade do encontro, da comunicação e da comunhão. A solução para este conflito trágico encontra-a Berdiaeff no amor, como identificação do “eu” no “tu”, no semelhante idêntico de que seja reflexo no qual se reflecta, na comunhão em que se desvanecem solidão e antinomia.

Doutro modo, na ausência do amor que seja verdadeira comunhão, que só é possível de pessoa a pessoa, de rosto a rosto, do particular ao particular e nunca do particular ao geral, o homem permanece solitário e irrealizado, torna-se incapaz de criação e de comunicação.

(HATHERLY, 1961)

Apesar da sua extensão, pareceu-nos relevante trazer aqui este excerto. Como já vimos, e continuaremos a ver, mesmo no contexto das suas traduções e estudos críticos, historiográficos e hermenêuticos, Hatherly procura desenvolver um conjunto de *ideias-mestras*, aqui seminalmente apresentadas a propósito de Berdiaeff, que sublinhamos: o *sentido trágico da existência humana*, do ser total que precisa da experiência para se realizar, mas em toda a experiência possível se cinde e incompleta, sentindo-se sempre só, sempre dividido e sempre cheio de contradições na totalidade que almeja, mas que concebe como irredutível a qualquer coisificação material ou ideal: o *outro* surge como totalidade pessoal outra, mas também como *rosto*, logo, máscara social. A comunhão possível só se daria em *amor* e em *liberdade*. Lembremos a afirmação de Marinho para quem não seria concebível uma filosofia que não incluísse uma *teoria do amor*. Hatherly também o intentou e é como pensadora e como criadora filosófica que a compreendemos, não só quando adopta este registo articulado, argumentativo, tético e demonstrante mas também em todos os outros formatos pelos quais disseminou a sua reflexão. É ainda comum a Berdiaeff e a Álvaro Ribeiro a proposta de uma ideia de filosofia como *uma arte de filosofar*<sup>12</sup>, mais do que como *uma ciência do rigor* à maneira husserliana.

Se uma das marcas da assumida participação de Hatherly no grupo foi o trabalho desenvolvido com a editora Guimarães, outra ainda mais incisiva foi a sua colaboração no jornal 57 (assinalando o centenário de Bruno), órgão formal do *Movimento de Cultura Portuguesa*<sup>13</sup>. Neste jornal dirigido por António Quadros (no seu número 7, datado de Novembro de 1959), Hatherly publica o importante ensaio: *Ritmos existenciais: O Riso*<sup>14</sup>. Mais tarde veremos como o *Riso* caracteriza o *Mestre*. Neste texto pode ler-se o seguinte:

*Rítmica é a natureza do homem. A sua existência espaço-temporal é condicionada e mensurável em ritmo. Todos os seus atributos são de natureza expressiva através duma dinâmica: se o ritmo caracteriza o homem, este por seu turno, praticando-o realiza-o.*

*Poder-se-ia assim falar de ritmo do homem, mas como a criação sugere uma desintegração, um desdobramento do ritmo que ao seu acto preside e como no homem a ideia de universo se interpreta tão certamente, logo ocorre a multiplicidade de ritmos que compõem a sua existência cósmico-físico-psíquica.*

*Dos muitos ritmos que traduzem as actividades anímicas e pensantes do homem, falaremos aqui de um deles que lhe é peculiar e, juntamente com a palavra e o pensamento, factor de diferenciação: o riso.*

(HATHERLY, 1959<sup>15</sup>)

12. Veja-se como este ponto é desenvolvido por António Braz Teixeira em “Convergências entre o pensamento português e o pensamento russo (1874-1936)” (BRAZ TEIXEIRA, 2006).

13. Consulte-se o estudo de Manuel Gama, *O Movimento “57” na Cultura Portuguesa* (GAMA, 1991).

14. Na sua *Poética*, Aristóteles concebe o ridículo como um dos modos do repugnante. Recorde-se como, no ambiente leonardino, Bergson surge como pensador tutelar. Vemos neste ensaio de Hatherly um diálogo, implícito mas patente, com a fundadora teorização bergsonista sobre o *Riso*.

15. Consultámos na BNP um exemplar de *Nove Incursões* (Cota L. 89758 P) dedicado por Hatherly a José Marinho onde, na folha que inicia o capítulo dedicado ao *Riso* e ao *Choro* se encontra uma sua nota manuscrita a lápis: *superioridade do sorriso – o riso e o choro quebram o ritmo*.

Este texto saído no *Jornal 57* é depois coligido como um dos capítulos de *Nove Incursões* de 1962, publicado na editora do movimento (Sociedade de Expansão Cultural),

onde publicavam Álvaro Ribeiro, António Quadros, Orlando Vitorino, Afonso Botelho (que mais tarde publica uma *Teoria do Amor e da Morte* de referência igualmente leonardina, alvarina e berdiaeffiana que em muitos pontos dialoga, ainda que de forma implícita, com esta obra de Hatherly) e António de Macedo (que partilha com a autora o estudo e a prática do cinema). As *nove incursões* tematizam, em clave aparentemente dualizante, 1. *A Solidão e o Amor*; 2. *A Saudade*; 3. *O Labirinto*; 4. *O Riso e o Choro*; 5. *A Beleza e o Caos*; 6. *A Palavra Simbólica*; 7. *A Dinâmica da Contemplação*; 8. *A Evolução Hierárquica*; 9. *A Serenidade*.

Assim como *O Mestre* se estatui como a mais ambiciosa construção ficcional da autora, e por isso peça única no conjunto da sua Obra, *Nove Incursões* deve ser considerado como um texto filosófico original, singular no conjunto da sua produção escrita. Trata-se de uma proposta, não académica e não hermenêutica, mas reflexiva, articulada e aqui e ali especulativa, encerrando o maior contributo da autora para o estabelecimento de uma proposta filosófica original que enforma e condiciona toda a produção literária posterior. Assinale-se que esta obra está conforme com o projecto pensante alvarino e mariniano de não reduzir o filosofar ao filosofado, a filosofia à filosofia póstuma ou passada, à interpretação ou à história, patenteando não o pensado ou o pensamento, mas um situado mas infinitivo *pensar* em exercício e acção. A ausência de citações ou de recurso a quaisquer autoridades dadas por qualquer tradição só reforça este desígnio. Caberá aos historiógrafos e hermeneutas integrá-la na história do pensamento filosófico português, em assumido diálogo com a tradição do *movimento da filosofia portuguesa*, mas sem aí a subsumir, nem a circunscrever a quaisquer limites definitórios estritos que tal diálogo apontado pressuponha.

Entre *A Solidão e o Amor*, Hatherly teoriza a processão entre os diferentes, o *nosso idêntico*, o *idêntico perfeito*, o *idêntico imperfeito* e o *idêntico inverso*:

*A humanidade é o homem abstracto, é o meu idêntico imperfeito; o meu idêntico inverso é o outro com quem me identifico, que reunido a mim me completa completando-me, aquele que formando comigo a unidade mais perfeita, numa fusão que nos projectasse para fora de nós no reflexo do modelo de que provimos ou a que aspiramos, permitiria que se realizasse o idêntico perfeito, que seria uma forma do Andrógino Celeste.*

(HATHERLY, 1962: 17)

Haveria então que «procurar no idêntico imperfeito, o idêntico mais idêntico que seria o idêntico inverso que se torna, revela ou reconhece como o idêntico adverso» (Ibidem).

Neste momento, Hatherly ainda vê a criação como algo que se opera no plano espiritual, o reino da liberdade, enquanto o reino da *queda* seria o lugar do desejar, do amar ou do conhecer como outros tantos nomes da incompletude ou insaciedade (cf. Ibidem: 31): o amor paixão, o amor-fome, ou o demonismo sexual partiriam do egotismo ou de um movimento de aniquilação do outro (cf. Ibidem: 13). Daí que se sinta como operativo o mito do paraíso perdido, decifrando-o como instância da subjectividade em geral e, nesta, se procure pensar para além da esfera da egoidade:

*É porque temos em mente o homem-eu e os seus problemas que perscrutaremos o homem que não era eu.*

*Eis como a solidão e o amor nos conduzem mais uma vez à lembrança do paraíso perdido. Na solidão, no amor, na saudade, na salvação, somos levados a assumir a queda: homens mulheres, ainda somos apenas anjos caídos, Adão e Eva condenados.*

(Ibidem: 31)

O tema do *ritmo* volta a ser tratado noutra ensaio do mesmo período publicado na revista *Tempo Presente* (esteticamente neo-modernista, mas com marcas políticas reaccionárias). Esta revista, que recuperou órficos como Raul Leal, foi pioneira entre nós na introdução da *poesia concreta* brasileira, de Haroldo Campos. No seu número 9, de 1960, Hatherly publica *Ritmo e Memória*, que a estatui aliás como uma das criadoras de uma *filosofia portuguesa* do ritmo, em diálogo com a obra de Fidelino de Figueiredo e com a sua própria formação e experiência musical:

*É tentador sugerir que os povos primitivos, que quase desconheciam a composição musical como criação, estavam mais perto da mensagem rítmica da música na medida em que a interpretavam religiosamente e na medida em que esse culto os identificava entre si, exprimindo as suas inquietações e receios e preenchendo as suas necessidades de comunicação. (...)*

*Eis porque a educação musical não deveria incidir só no sentido acústico ou histórico, mas principalmente no sentido da reeducação da nossa capacidade de reconhecer o ritmo criado pela música, de lembrar a sua função religiosa.*

*Se, como muitos reconhecem, a criação musical tem um alto valor humanístico, a prática da música como exercício das nossas capacidades de superação e como meio de harmonizar as diferenças de altura mental e emotiva só pode resultar em benefício para uma cultura do espírito como a nossa, para uma cultura de harmonia cósmica.*

(cf. HATHERLY, 1960: 20-22, esp. 22)

Havia ainda no grupo a memória de Lúcio Pinheiro de Santos e da sua proposta de *Ritmanálise*<sup>16</sup>. Veremos adiante como n’*O Mestre* novamente se cruzará o tema do Ritmo e do Andrógino.

Recordando o que se dizia acima a propósito de Berdiaeff e de Marinho, antecipando o que em *O Mestre* se tratará, veja-se como no capítulo das *Nove Incursões* dedicado à diáde *A Solidão e o Amor* se assume a *consciência da cisão* e a sua processual origem na experiência do corpo, como reflexo do que lhe é exterior e como sua superfície reflectora:

*Na origem do impulso para a comunicação amorosa estaria, pois, uma consciência da cisão intrínseca do homem, da separação dentro de si e em relação aos outros. O corpo é o primeiro sintoma da incomunicabilidade, o corpo é a forma exterior da interior forma hermética do homem. Os corpos são entidades, como os seres que transportam e, se por um lado, são reflexo, por outro, são aquela superfície em que tudo se reflecte. Por isso o corpo é o ponto de partida para o amor.*

(HATHERLY, 1962: 41)

Assumido desta forma o corpo e a consciência da *cisão*, em termos que dialogam inequivocamente com a segunda parte da *Teoria do Ser e da Verdade*, de Marinho, a autora avança com a organização dos arquétipos do amor:

*Como se explica então a existência dos arquétipos, por exemplo, Romeu e Julieta, Tristão e Isolda? E mais, como se explicará ainda o mais secreto e profundo de todos, o do Andrógino Celeste?*

*Os dois primeiros são arquétipos do amor-paixão em que o sentimento levado ao paroxismo resulta na destruição da vida dos amantes, mantendo-se ainda assim a sua individualidade, enquanto no terceiro a sua vida e a sua individualidade são superadas pela anulação do duplo individual num todo particular. Nos dois primeiros, o homem é considerado ainda no plano natura, no terceiro a natureza é transfigurada. Nos dois primeiros, põe-se o problema da angústia e da morte, que, de certo modo é um problema de solidão porque é um caso de impossibilidade de fusão perfeita (embora os impedimentos sejam de ordem exterior aos amantes podem funcionar como simbólicos do impedimento da real união), enquanto no terceiro todos os impedimentos foram vencidos. Por isso é transferido para um plano supernatural. Nos dois primeiros casos subentende-se que só transposta a barreira da vida se poderão os amantes realmente unir, o que redundará afinal no idêntico perfeito a que no terceiro caso se chamou o Andrógino Celeste.*

*Nos dois primeiros casos, os amantes sofrem de carência, carência que é impossibilidade de suportar o excesso do seu próprio amor; no terceiro a carência é superada (...).*

*O andrógino não é criado por mim ou em mim, mas na medida em que nele me inclua totalmente pela assimilação do meu eu no outro, liberta-me porque me completa.*

(Ibidem: 25)

O tema clássico do Andrógino fora *objecto* de uma reelaboração literária romântica por Theophile Gautier em *Madame du Maupin* e por Balzac em *Serafita*<sup>17</sup>, que, não por coincidência, fora traduzido por Álvaro Ribeiro em 1946 (nas edições Inquérito). Como já vimos, a realidade dos papéis tradicionais atribuídos aos géneros e a sua representação e transgressão ao longo dos tempos no contexto das heterodoxias, ou em obras literárias, vai interessar sobremaneira a autora. Quando Hatherly edita a sua importante compilação de poesia em 1980 reproduz aí o seu volume *Sigma* de 1965 na íntegra, e ainda reproduz poemas dispersos e inéditos da mesma época excluindo, significativamente, apenas a *Lauda para o primeiro andrógino*, novela ou conto de temática afim à d’*O Mestre*, onde se tematiza o arquétipo de Tristão em diálogo com a lição rougemontiana.

Também nos parece decisiva, neste período, a edição e prefácio da autora a um importante livro de Leonardo Coimbra *Adoração, Cânticos de Amor* (Delfos, 1960)<sup>18</sup>. Esta obra poético-reflexiva apresenta como tópico determinante a androginização do humano. Aí, reconhecendo que o *problema*

16. Sobre Pinheiro dos Santos, cf. BAPTISTA, 2010.

17. MONNEYRON, 1994.

18. Este livro, de 1921, não foi incluído nas Obras reunidas organizadas por Sant’Anna Dionísio (1983), sendo só mais tarde integrado nas *Obras Completas* (INCM).

da forma é da maior importância para a apreensão e compreensão de todo o pensamento expresso, Hatherly parece identificar-se com a oposição Leonardina ao cousismo, defendendo-a das increpações a que tem sido sujeito:

*o assistematismo de Leonardo Coimbra não será mais que aparente – e o que aparece não será só o que parece. A preocupação do sistema, da forma pré-estabelecida, pode ser considerada uma preocupação de tipo racionalista, e compreende-se que para Leonardo Coimbra pudesse tomar o aspecto de cousismo, contra o qual lutava. No sentido de querer reduzir ou tentar reduzir o transcendente à escala ou pela escala do apreensível racionalmente, pode implicar uma visão parcial, uma visão em superfície, uma audição ténue, um empobrecimento ou um estado de pré-plenitude de todos os sentidos. A preocupação do sistema visível ou palpável pode significar uma tentativa de redução do Tudo ao formal, já que tudo o que diz respeito ao homem se exprime pela forma, é forma. Tudo isto talvez. (...) «Forma é não-forma e não-forma é forma», dizem aqueles que se ocupam dos mistérios do oculto e do patente. Nós lembraremos: toda a forma implica uma anti-forma. Tudo pode ser reduzido a antítese de algo sem sofisma. Talvez a forma mais adequada para a expressão de um pensamento próprio seja a que ele por si encontra, sobretudo num pensador maturo, e assim todas as formas serão adequadas, todas as formas e não-formas válidas. Por outro lado, quanto mais larga ou funda ou alta for a visão, tanto mais imprecisa. Ou mais precisa. A nosso ver, o perigo da excessiva preocupação de forma, de forma exterior sobretudo, é que esta possa vir a degenerar em fórmula ou em formalismo. No entanto, não esqueceremos que a forma pela qual um pensamento se traduz, quando adequada, é tão expressiva em si como o conteúdo que modela, logo a forma exterior pela qual um pensamento se traduz deve ser indício seguro do mecanismo ou do impulso que a origina e condiciona.*

(HATHERLY, in COIMBRA, 1960: 7-8)

Não deixa de ser espantoso que no momento em que Hatherly se prepara para encetar fecundo percurso pelo experimentalismo tenha sentido necessidade de regressar ao mestre Leonardo Coimbra, e a uma sua obra menos compreendida e estudada, quase como modo de justificar o seu peculiar posicionamento na tão debatida problemática estética da relação entre *forma e conteúdo* em que intervieram neo-realistas, presencistas, surrealistas e espiritualistas. Esta anotação paradoxal de Hatherly parece-nos servir de elemento de ligação entre a adesão às teses da *filosofia portuguesa*, de recondução da *cultura* ao *culto*, e a ruptura expressa pel'*O Mestre* e seus desdobramentos. Os termos marinianos (os *mistérios do oculto e do patente*) de que se serve não nos devem enganar: o aforismo que cita parece ser colhido da *Prajna Paramita Sutra*, texto fundador do Mahayana e de todas as correntes budistas que lhe dão origem, como o budismo tibetano e japonês, que a autora assume ter começado a estudar então. Já a recusa do formalismo, de que tantas vezes foi acusado o experimentalismo, é aqui efectuada pela proposta de uma adequação entre o modo expressivo de traduzir um impulso e esse mesmo impulso motriz. Nesse sentido, até Leonardo teria sido um experimentador, um buscador de *formas* tão radical que os que nele buscavam poesia desistem por nele só encontrarem filosofia, e os que filosofia demandam, só poesia logram detectar. Leonardo Coimbra é visto por Hatherly como um pensador de tipo lírico e intuitivo, matizando o seu lirismo como um *lirismo metafísico* e a sua *intuição* como *uma intuição sensual*, sendo assim *um pensador da psique e do soma*, isto é, da alma e do corpo, simultânea, contraditória e assumidamente. Hatherly define a obra de Leonardo como um relâmpago, não por ser efémera, mas por ser um ofuscante deslumbre. Em termos de história das ideias Leonardo estaria «no caminho do positivismo para o existencialismo passando pelo idealismo, sem estar já ou ainda dentro ou fora de nenhum deles» (Ibidem: 10). Parafrazeando esta sintética qualificação, Hatherly inicia-se na portuguesa filosofia de inspiração leonardina, passa pelo magistério alvarino-mariniano, caminha para o *experimentalismo* e, depois, para o estudo do budismo e do barroco sem estar *já ou ainda dentro ou fora de nenhum deles*.

Hatherly compara *Adoração* ao *Verbo Escuro* de Pascoaes e ao *Campo de Flores*, de João de Deus, vendo-as como expressões, diversas mas coincidentes, do inconsciente colectivo português:

*Chegaríamos à conclusão de que estamos perante o inconsciente colectivo de um povo em determinada época, exprimindo-se diversa mas coincidentemente.*

A sapiência erótica ou *erosofia* que *Adoração* patentearia estaria destinada à incompreensão, pela sua exposição do excesso e da perturbação:

*A confissão dos transe amorosos, dos excessos da alma em tensão de amor, há-de ser sempre perturbante, ainda que por diversos motivos, tanto para os positivistas como para os espiritualistas: se os primeiros os desacreditarão, os segundos desejariam mantê-los secretos.*

Discorrendo sobre aquilo que conceptualiza como *alegria originária*, prossegue:

*Penetramos naquelas regiões arcaicas do ser que se mantiveram intactas, acaso intangíveis, ao longo dos tempos. Uma sensualidade e uma opulência orientais, uma igual minúcia, nos levam para o tempo em que o homem prestava a si próprio ouvidos serenos e demorados, não receando encarar-se porque descobriria em si nesse confronto riquezas e fontes de enriquecimento que lhe permitiriam a dádiva eloquente das suas múltiplas e intensas possibilidades de amor.*

(Ibidem: 15-16)

Parece-nos extraordinário que a crítica mais informada que tanto valoriza *O Mestre* não tenha tido em conta toda esta produção coeva da autora. São para nós mais que muitos os seus pontos de diálogo, que não só justificariam como exigem um estudo específico.

No movimento da Filosofia Portuguesa, Álvaro e Marinho eram vistos pelos tertuliantes como *iniciadores*, como eles próprios assumiam Leonardo Coimbra (e, de outro modo, também Teixeira Rego) como seus mestres. Não nos parece legítimo, todavia, ver na novela *O Mestre* uma transposição mais ou menos alegórica da forte experiência que podemos insituar algures entre o *ensino e a iniciação* que estas figuras tutelavam<sup>19</sup>. Hatherly não refuta por completo que se inspirou em pessoas reais (em posfácio de 1995) mas recusa que a Obra possa ser mecanicamente descriptada, atribuindo a cada personagem uma figura historicamente concreta da sua biografia.

Por outro lado, não seria total, e por isso íntegra, a nossa interpretação se a *isto* não atendessemos, se para *isto* não convocássemos este contexto e intertexto, o que ainda não vimos ter sido efectuado, não obstante as discretas pistas deixadas pela própria autora.

## VIII

A investigação que nos conduziu à escrita deste texto leva-nos a valorizar de forma determinante a importância de todos os prefácios e posfácios historicamente anexados a *O Mestre*. A quinta edição (Ulisseia, 2010) tem o mérito de coligir quase todos esses materiais: o prefácio da segunda edição (Moraes, 1976), que traz o intróito de Maria Alzira Seixo *Amor e Pedagogia*, significativamente dedicado «a António Feliciano de Castilho – mestre da melancolia agora transformada»; o primeiro prefácio à terceira edição (Quimera 1995), redigido por Silvina Rodrigues Lopes, intitulado *O espírito e a letra*; um segundo prefácio à terceira edição: *AH! A Sonata a Kreuzer ou Breve Sumário da história de O Mestre no Brasil* (1994, Simone Pinto Monteiro de Oliveira); um posfácio à terceira edição, da própria autora (Quimera, 1995), e ainda um texto de *Comentários à quarta edição* (brasileira) de José Carlos Barcellos, a qual traz também um prefácio de Nadiá Paulo Ferreira.

No posfácio à terceira edição, da mão de Hatherly, pode ler-se que a autora e o editor José Carlos Alfaro procederam a uma revisão *atenta* que a fixaria como *definitiva*. Acrescenta-se aí que

*O manuscrito da primeira versão desta novela encontra-se actualmente na Carolina Rediviva, a Biblioteca da Universidade De Uppsala, doado por mim nos anos 80<sup>20</sup>. Mas essa primeira versão não corresponde ao texto da 1.ª edição: é um texto muito mais longo, sobre o qual trabalhei durante um ano. Infelizmente, o manuscrito dessa versão que foi impressa, perdeu-se.*

*O Mestre foi escrito apenas em 10 dias – um capítulo por dia. Foi escrito quase de um jacto, e por isso precisei de tanto tempo para o moldar na forma definitiva. Tanto o trabalhei que, ainda hoje não conseguiria acrescentar-lhe ou retirar-lhe substancialmente nada. Os meus muitos amigos brasileiros, que tanto estimaram esta novela, muitas vezes me pediram para que fizesse outra, mas eu não consegui, aliás, nem sequer tentei.*

(...)

19. Cf. MARINHO, 1972.

20. Agradeço ao meu Amigo, o Poeta Nuno Marques, investigador num projecto de Pós-Doutoramento no KTH Royal Institute of Technology, Division of History of Science, Technology and Environment, do Environmental Humanities Laboratory, de Estocolmo, que envidou todos os esforços, com a preciosa ajuda e intermédio da bibliotecária Irene Moya Torti, da KTH Biblioteket, para conseguirmos comunicar, no âmbito da colaboração académica inter-bibliotecária, com a Biblioteca Carolina Rediviva, da Universidade de Uppsala, que nos possibilitou que consultássemos a versão primeira do manuscrito de *O Mestre* ali depositada, na sequência da doação efectuada por Ana Hatherly, aqui referida. O tempo que estas diligências tomaram não permite que se possa incluir neste estudo já os resultados do exigente cotejo das versões manuscrita e da versão publicada, que em breve apresentaremos.

*Depois de O Mestre eu estava preparada para assumir declaradamente o Experimentalismo, que iria dominar o meu trabalho durante as décadas de 60 e 70. Quando o impacto e as exigências do Experimentalismo abrandaram, eu já era uma outra pessoa, e nada me podia fazer regressar àquela situação específica, àquele clima em que surgiu O Mestre.*

*Nunca escrevi sobre esta novela porque ainda hoje não sei bem o que penso a seu respeito. Sei perfeitamente as condições em que foi escrita, sei o que a motivou, sei quem são as personagens – máscaras de si próprias – e ao leitor interessado nisso poderei dizer que desfilam pelas páginas desta invenção pessoas e locais verdadeiros: a cidade é Lisboa, o jardim é o Parque Eduardo VII, o país arruinado é o Portugal do fascismo, etc. O Mestre, com o seu cabelo de prata e olhos de estanho, nunca existiu (perdoe-me L.S.!), assim como nunca existiu a Discípula com suas bolachinhas e todo o resto. Porém, existem na ficção e a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade.*

*Mas realmente a lição compete ao leitor. A voz do autor só obscurece.*

Todavia, numa significativa nota à primeira edição, não assinada, pode ler-se:

*O Mestre, a sua primeira tentativa no campo da ficção, é uma novela em que se debate o problema do conhecimento. É uma novela simbólica, os personagens são simbólicos, a própria paisagem é também simbólica. Mas não é uma novela surrealista, antes de realismo directo, embora simbólico; o símbolo é utilizado aqui para exprimir uma experiência comum a todos nós: a incomunicabilidade ou as dificuldades de comunicação. Todos os personagens, se são fictícios, não são artificiosos, representam tipos humanos ou representam características humanas. O Mestre é pois uma novela realista, reveladora de uma consciência desses mesmos valores e problemas.*

Não sabemos se estamos perante uma nota editorial de que a autora se distanciou (e por isso a não inclui na compilação de prefácios, comentários e posfácios de 1995) ou se, à época, a própria autora assim procuraria intensificar a dúvida sobre a realidade ou *verdade* do que se encontra escrito, e conseqüentemente dos movimentos literários disponíveis para o fazer: entre o *realismo* e o *surrealismo*. Na verdade, depois de *O Mestre*, Hatherly dedicar-se-ia à prática do experimentalismo e à investigação teórica sobre o barroco.

## IX

Após este percurso, talvez estejamos agora em condições de abeirar a leitura de *O Mestre*. Escolhemos para título desta aproximação à obra de Hatherly a citação: «Talvez não se deva matar ainda o mestre» (HATHERLY, 1976<sup>21</sup>: 82). Poderíamos ter optado por outra frase de sentido bem diverso, mas que a supõe, e que ocorre noutra momento da narrativa: «Talvez nem já seja preciso matar definitivamente o Mestre» (Ibidem: 114). Estas frases funcionam como forma de antecipação do *magistercídio* que se prepara e insinua, apesar de, no fim da novela, a discípula que o executa é que aparece apunhalada.

Ao longo deste ensaio procurámos demonstrar a existência de *ideias-mestras* que de alguma forma estruturam a produção filosófica e artística da autora. Utilizámos deliberadamente essa expressão, colhida nesta novela, que a define de forma lapidar:

*Há ideias mestras, ideias mestras que se tornam na ideia do mestre que há-de ensinar a verdade fundamental* (Ibidem: 40).

Começamos por atentar na epígrafe da novela, colhida no chamado *Novo Ramayana*, que se pensa ser um acrescento posterior aos textos védicos e que coloca em diálogo o eremita Valmiki (a quem se atribui a própria composição da Obra) com Rama. Recordemos que Rama deixara Sita, acusada de adultério. Esta foi recolhida por Valmiki que cuidou dela e de seus filhos até que muito mais tarde se vem a reconciliar com Rama. Rama, intrigado com o ensinamento de Valmiki, questiona-o. Este ter-lhe-ia demonstrado que muitas das *coisas* que temos por reais não passariam de ilusões. A partir daí, não haveria que o interrogar acerca do que lhe *pareceria* verdadeiro? Dito de outro modo: o que é que, ao sábio, pode *aparecer* como verdadeiro? Valmiki apontaria então apenas três possibilidades como *verdadeiras*:

*Deus, a loucura humana e o riso. Dado que as duas primeiras transcendem a nossa compreensão, é preciso tirar o melhor partido possível da terceira.*

Dito isto, despedem-se e cada um segue para seu lado, procurando realizar o seu trabalho. Nesta epígrafe deliberadamente colhida numa tradição distante da europeia e cristã joga-se algo de decisivo: vivendo no que parece verdadeiro, mas se revela ilusório, resta-nos Deus, a loucura e o riso. Talvez nos reste apenas o riso pela incompreensibilidade transcendente de Deus e da Loucura. Tendo acima apresentado a teorização hatherlyana sobre o riso, o que aqui surge é um seu desdobramento ficcional amplificante. O mestre «está-se sempre a rir e ri de tudo». A novela expressa a ambiguidade existente entre os conceitos ou experiências de ficção, mentira, ilusão, irrealidade, recriação e falsidade. Mas expressa-a, expressando-se nela e por ela. E nesta inscrição tudo se decide. Ela retira-nos o *chão* que antes se assumira como irredutível ponto de apoio e centro do próprio ser:

*A Mentira é recriação de uma Verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia. A fronteira entre estas duas palavras é ténue e delicada. Mas as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas.*

*Entre a recriação e o recreio assenta todo o jogo. O que não quer dizer que o jogo resulta sempre. Resulta seja o que for ou do que for.*

*A Ambiguidade é a Arte do Suspenso. Tudo o que está suspenso suspende ou equilibra. Ou instabiliza. Mas tudo é instável ou está suspenso.*

*Pelo menos ainda.*

(Ibidem: 24)

Este texto, que parece reverberar o texto inicial do volume *As Aparências*, instala-nos numa completa e deliberada desorientação. O mundo – ou a sua verdade – pode ser visto como *mentira* ou deve antes ser assumido como *jogo*? Mas, sempre em território heraclitiano<sup>22</sup>, a novela prossegue o esvaziamento de hipóteses correlativas ainda mais radicais: E se a *mentira* for apenas o modo de ocultar a subjacente *destruição*?

*Tudo está sempre a destruir tudo. Ou qualquer coisa. Ou alguém. Mas estamos sempre a destruir tudo ou qualquer coisa. Ou alguém.*

(Ibidem)

Em diversos momentos da narrativa, certas frases aparecem como aforismos que parecem interromper a narrativa, talvez porque esta seja assumida como impossível. Ou como escrita num limite. Recordemos como, no acima referido prefácio à Leonardina *Adoração*, Hatherly define «o estilo aforístico (...) como a forma lírica da filosofia» (HATHERLY, in COIMBRA, 1960: 8). Mas uma narrativa é um movimento e, no pensamento processual que preside ao desenvolvimento da reflexão hatherlyana pode haver uma tão grande aceleração que já se «não veja o movimento, ou o espaço ou a duração» (HATHERLY, 1976: 24). Encontramo-nos aqui entre a impermanência de Heraclito, a cosmologia de Demócrito e os paradoxos de Zenão.

Compreende-se que só se possa apresentar o Mestre como *o homem que aparece*. Tal é o mínimo e o máximo que se pode dizer. «O mestre usa máscara, tem máscara, é máscara.» Poderia dizer-se que precisa de usar a máscara para ser personagem, para poder ser pessoa, mas recursivamente o mesmo se verifica: é-se pessoa para poder ser personagem, para poder ser máscara. Ou rosto.

Em determinado momento, a discípula parece assumir-se como representante dos demais discípulos, ou como lugar da tomada de consciência do excesso inerente à relação discipular: o poder que o mestre tem de subjugar o discípulo é-lhe a cada momento dado pela atenção que o discípulo não consegue não lhe dar, como se fora dessa relação o discípulo perdesse a sua identidade. Aqui se reencena o que antes vimos a propósito da hegeliana relação *dialéctica entre o senhor e o escravo* que encarna aqui na circularidade da relação do mestre e do discípulo, o que nos remeteria para a homologia ou complementaridade da etimologia de *mestre* como professor e senhor:

*Somos todos escravos uns dos outros ou de alguma coisa, ao mesmo tempo que escravizamos sempre alguma coisa ou alguém. Esta é que é a base da liberdade: para que alguém suba, alguém tem de descer. É como se o espaço em cima ou em baixo fosse limitado ou tão matematicamente regulado que uma determinada deslocação num nível tivesse de produzir inevitavelmente uma deslocação compensadora.*

(Ibidem: 112)

22. Veja-se Heraclito, *Fragmentos Contextualizados*, edição de Alexandre Costa (HERACLITO, 2005). V. esp. os fragmentos VI, VIII, XX, XXI, XXII, XXIII, XLII, XLIII, LXIX, LXXVIII, LXXXI, XCIII, entre tantos outros.

A circularidade é interrompida pela assunção radical do discipulato:

*A Discípula não só abre ao Mestre a sua alma como até a rasga ao tentar oferecer-lha. Está começando a profanar-se. O Mestre não merece isso, embora vá morrer brevemente.*

(Ibidem: 90)

A discípula apercebe-se do modo como o mestre olha para os discípulos, descrevendo esse perscrutar do mestre ao modo de uma punção, um *perfurar*, não ausente de violência nem da sugestão de uma imposição sexual, o Mestre lançaria assim um olhar de tal forma marcante ou percuciente que o discípulo se passa a ver a si mesmo como um *buraco*, tendo sido exposto no seu *vazio* e, apesar de ter tido a sua intimidade violada, atingiu um estado de auto-reconhecimento. Processa-se a relação num exercício de identificação do capturado ou violado com o seu captor ou violador, como se aquele que teve a sua identidade esvaziada, ou desvelada como vazia, só encontrasse compensação na expectativa de futuras revisitações do Mestre. Este *vazio* é figurado na novela como uma sensação de *frio*. Descreve-se o modo como o mestre fixava o olhar num discípulo mediante expressões verbais de forte conotação e ressonância sexual como atravessar, bater, percorrer, seguir, conhecer bem o caminho, descer, sair pela nuca:

*deixando no pobre discípulo ponto de mira a horrível sensação de ser um buraco por onde entra uma corrente de ar gelada, deixando-o à espera da mercê de uma nova passagem do olhar do Mestre para preencher aquele vazio insuportável da ausência do olhar dele.*

Mas a Discípula visa outro horizonte:

*– Sabe qual é o meu único desejo deste mundo, a minha única ambição, a única coisa que eu realmente desejo? É atingir a Alegria, mas a Alegria plena, a Beatitude, não cinco minutos de Alegria para cinco anos de Tristeza, eu queria a Alegria vivência perfeita... Os antigos diziam: os deuses dão a Alegria plena e a Tristeza plena, dão tudo plenamente, mas eu não conheço senão a Tristeza plena, Mestre, é por isso que vim procurá-lo, para aprender consigo a arte da Alegria.*

(Ibidem: 35<sup>23</sup>)

Ao que o mestre replica: «Há coisas que a gente não deve querer...»

A discípula aponta então para a possibilidade de a *alegria* consistir num encontro fusional de dois olhares. Mas, desta vez, é a própria discípula que penetra no olhar do mestre, invertendo a relação de poder e subjugação antes descrita, voltando a mostrar-se a *penetração* do olhar em termos erotizantes, depois de descrever como as mãos e os olhos se tocam e enlaçam, interroga-se algo sadicamente: *está ainda sorrindo?* A erotização da relação discipular consumou-se num movimento de inversão em que o mestre passou a agente passivo, e a discípula, tomando o controlo, parece humilhar o mestre três vezes perguntando se *ainda sorri...* ainda que a discípula também se afirme obscuramente impelida para dentro do mestre, sugerindo uma contrapolar e irremissível retroacção.

23. Não podemos deixar de assinalar como, na nossa interpretação, esta novela parece encenar a relação da autora com as *ideias-mestras* do movimento da filosofia portuguesa. Além dos dados que já apontámos, recordemos como, no já citado coetâneo prefácio à *Adoração*, Hatherly qualificara esta obra como sendo dedicada à *Alegria Originária*. Haveria que cotejar *O Mestre* também com *A Alegria*, *a Dor e a Graça*, de Leonardo Coimbra, com a qual nos parece estabelecer um diálogo. Sem podermos por ora desenvolver a complexa teia de relações que apontamos, recordemos de forma meramente indicativa o primeiro parágrafo da *Teoria do Ser e da Verdade*, de José Marinho, e que tanto ecoa, reverbera, traduz e desdobra *A Alegria*, *a Dor e a Graça* do seu mestre: *Aquele a quem foi dado ser plenamente como o em que se nega todo parcial ser, como o que vê, e no ver do que é, infinitamente ultrapassa todo ver e saber finito, esse, no mesmo instante em que frui a mais pura alegria, sabe para sempre toda a verdade.*



*está ainda sorrindo? Sorri ainda, não vejo, Mestre, nem o seu sorriso vejo já, Mestre, que escuro há por detrás dos seus olhos, Mestre, como vibra, ah, é o nervo óptico, que fino, que delicado, ah, é um canal, um fio de sangue passa por aqui, Mestre, como é quente e macio o seu pensamento, vou avançando sempre, algo me leva cada vez mais para dentro de si, ah, como é obscuro tudo isto, tão suavemente levada, oh Mestre.*

Neste ponto, parecendo apreciar tal *obscura* penetração óptica, o mestre sugere o abandono da relação discipular:

– Não me chame Mestre, senão obrigo-a a pagar uma multa.

*Subitamente é claro. Que vejo? A nuca. A sua nuca. Mestre, o senhor também tem nuca? Sente frio?*

(Ibidem: 35-36)

Consumou-se a profanação do mestre: afinal também tem nuca. A discípula apercebe-se de que o mestre tem frente e verso. Perdeu-se neste momento a sua aparente transcendência. A pergunta final sobre o *frio* parece vingar o frio que o mestre antes provocara nos seus discípulos, como uma sedução corruptora. Noutra ponta, podemos também detectar esta sua humanização ou normalização: no início da novela, o Mestre é visto como uma raridade no mundo, mas mais tarde *aparecem* diversos *mestres* e até dissensões entre eles. Depois, os discípulos que seguem *o mestre* e os que seguem *os mestres* começam a questionar não só o seu *magistério* em acção, mas a sua própria mestria e condição de *mestre*. Sobre o mestre dizem-se muitas e contraditórias coisas: que é casado, que é casto, que é um asceta, que se enamora da discípula, que é um anjo, uma pessoa simples, ou complexa, um *senhor*, alguém que está dum lado ou doutro de um muro, ou como sendo o próprio *muro*, um *sodomita*, um *andrógino potencial* ou *efectivo*.

Sempre atenta ao papel do leitor na construção das possibilidades da narrativa, adiantam-se auto-correcções desconcertantes como reparos sobre as metáforas utilizadas. Percebendo que o leitor pode cair numa interpretação sexualizante de toda a obra, introduz-se uma *Meditação sobre o Problema Sexual* que a radicaliza de tal modo que acaba por a inviabilizar:

*O sexo é o caminho do nexo. O sexo é a mola que une e afasta. O sexo é a matriz da acção. O sexo é a matriz da paixão. O sexo é a matriz da não-paixão. O sexo é a matriz da vida da morte. O sexo é a matriz da criação. O sexo é a matriz da destruição. O sexo é a matriz da ascese. O sexo é a matriz da discórdia. O sexo é a matriz da Alegria. O sexo é a matriz do enojo. O sexo é a matriz.*

*É isso. O sexo é o que me afasta de ti e te aproxima de mim. O sexo é o que me leva para ti e te afasta de mim.*

*Agora não temos sexo. Agora nós somos o Andrógino Potencial, Andrógino Um, Andrógino Dois.*

(Ibidem: 50-51<sup>24</sup>)

24. Neste ponto, tendo em mente o já referido prefácio de Hatherly à sua edição de *Adoração* de Leonardo Coimbra (em que se qualifica este texto como *intuitivo, poético e simbólico*) recordemos António Telmo e o modo como relaciona a sexualidade com a relação discipular:

*J: Como é, então, possível falar num grupo de filosofia portuguesa se ele é formado por indivíduos que nada têm em comum?*

*T: Eu não disse que não tínhamos nada de comum, o que se pode inferir das minhas palavras é que tínhamos em comum o amor da diferença. Nesse sentido, podemos todos dizer-nos discípulos de Álvaro Ribeiro e José Marinho. Eles também tinham isso de comum.*

*A relação humana que Álvaro Ribeiro mais privilegia é do homem e da mulher. Por isso considerava o oaristo a forma superior de diálogo. Em geral, a relação entre o homem e a mulher não é olhada com bons olhos pelos partidários da relação mestre-discípulo. Até para amar, o discípulo e a discípula têm de pedir licença ao mestre. V. conhece sem dúvida, a doutrina que tem a energia sexual e a energia espiritual como duas formas da mesma energia. Por isso mesmo, o guia espiritual julga-se no direito de controlar a energia sexual do discípulo. (TELMO, 2016, 121-122)*

O autor de *Filosofia e Kabbalah*, recorde-se, não só reedita *Adoração*, como a faz acompanhar de uma sua peça teatral em que se sugere uma complexa, concreta e simbólica, relação no contexto dos discípulos de Leonardo. Parece-nos significativo ter sido este o último livro editado em vida por este discípulo de Álvaro Ribeiro (*A Verdade do Amor Seguido de Adoração de Leonardo Coimbra*, em 2008).

Num ponto em que a novela está prestes a terminar, a relação do mestre com os discípulos torna-se cada vez mais confusa. Vejamos, por exemplo, o momento em que todos adormecem enquanto a Discípula observa o Mestre a dançar com um Discípulo:

*escolheu o discípulo mais tenro e convidou-o a ir ver os bailados, porque, está claro, a dança é um cântico ao corpo, ou à beleza do corpo.*

*Quando o discípulo e o Mestre chegam ao teatro os discípulos já estão todos na fila da frente. O teatro está cheio mas os espectadores estão todos dormindo. Só os discípulos estão acordados porque ainda andam a aprender. O Mestre sobe ao palco com o discípulo. Os discípulos aplaudem.*

*– Querido Discípulo, vem dançar comigo a ronda da noite...*

*– Mas Mestre...*

*– Querido Discípulo, vem dançar comigo o bailado das horas...*

*– Mas Mestre...*

- *Querido discípulo, vem dançar comigo a dança das abelhas...*
- *Mas Mestre...*
- *Querido Discípulo, vem dançar comigo o bailado do sono...*
- *Mas Mestre...*
- *Querido discípulo, se bailares comigo dou-te o esquecimento...*
- *Mas Mestre, isso é a morte!*
- *Querido discípulo...*

(Ibidem: 116-117)

Em aparte, lembremos que no importante volume de auto-antologia *O Calculador de Improbabilidades*, Hatherly regista que, nos anos 50, escreveu um libreto de bailado para Serge Lifar (da Ópera de Paris) intitulado *La Danse de l'Oubli*, não fora o esquecimento, e seus termos correlatos, como a noite e o sono, figurados como saudade, recordação e memória, motrizes e constantes da sua Obra, como vimos demonstrando. A música, a harmonia, a teoria musical, várias vezes referida, relacionam-se sempre com o ritmo, tema que a autora tanto reflectiu:

*A discípula (...) acrescenta:*

– *A minha técnica é por demais insuficiente, tenho dificuldades com o ritmo, já o meu pobre Mestre na Alemanha, que eu adorava, coitado, morreu, dizem que fui eu quem o matou (o Mestre ri-se muito), me dizia: 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...*

*Mas o mestre afinal diz:*

– *Sabe que sempre tenho de me vacinar? Logo lhe disse, é contra a epidemia. Mais uma bolachinha?*

A autora, como se sabe, teve profunda formação e experiência musical, tendo sido levada a abandonar a sua carreira de cantora lírica que a levou à Alemanha e Suíça. A interrupção da música na vida da autora compara-se à quebra na conversa operada pelo mestre que, estranhamente, responde ao seu relato mudando de assunto e referindo-se a uma desconhecida *epidemia* que estaria grassando e à sua respectiva vacina.

A descrição de um diálogo algo absurdo entre membros da Sociedade Teosófica e do Partido Comunista Português (à data da redacção da obra clandestino, recorde-se), paródica e caricatural, sugere-nos que a autora já então intuiria que teria de procurar o saber fora das margens convencionais e mais socialmente aceites. Não é incidental que quem sobre os limites da linguagem filosoficamente se debruce, tenda também a abeirar-se da problematização da ensinabilidade e suas possibilidades. Lembrámos já Platão. Rousseau também passa da reflexão sobre a língua à teoria da educação. Recordemos como no *Mestre* de Agostinho de Hipona a reflexão sobre a linguagem é indissociável da apresentação de uma teoria do ensino: o que é que num mestre o faz ser mestre? Quais as características, a natureza e o sentido da sua acção? Poderão as palavras ser mestres? Isto é, as palavras, não sendo as coisas, para elas apontam. Os mestres poderão apontar para o *mestre interior* e assim fazê-lo despontar, ou apontando para aquelas *coisas* que o façam despertar. A mostração ou admonição são comuns às palavras e aos mestres. As palavras *aparecem* em vez das coisas. Daí que do mestre apenas se diga que aparece. Ou a ideia de mestre. Ou uma ideia-mestra. A reflexão sobre os limites da linguagem escrita ou oral abre para a exploração de outras expressões como a tapeçaria, a música, o cinema, a performance ou as artes plásticas. Se «os mudos falam por gestos, a discípula deve passar a actuar» (Ibidem: 74-75). Em diálogo porventura com Édipo, quando a discípula se apercebe da sua ingenuidade, pondera que terá de estrangular o mestre ou arrancar os olhos. (cf. Ibidem: 76). Num dado momento do desenvolvimento da narrativa, anuncia-se a *morte do mestre*. Se dúvidas houvesse, este ponto demonstra a incoincidência entre a narradora e a discípula.

- *Então se a Discípula acabar por matar o Mestre é porque ele era um assassino potencial?*
- *Pois claro, nunca fez outra coisa senão estrangular os discípulos, com o seu riso, com os seus olhos de apunhalar, com a sua maneira distraída (...)*

(Ibidem: 90)

Mesmo quando o mestre está aparentemente morto<sup>25</sup>, na encenação da *Lição de Anatomia* (em mais um momento de diálogo inter-artes entre a pintura e a literatura em cena), surge como que um outro mestre, o *professor autopsiador* que declara, algo caeiricamente, que se não estamos a ver nada é porque estamos a ver bem e não há nada para ver. No entanto, diz-se que a Discípula «está sempre a encontrar um ponto de harmonia com o Mestre, uma harmonia

sempre póstuma, é certo, mas um ponto de acerto ainda assim» (Ibidem: 115-116). Esta harmonia póstuma, ou acerto possível, sempre num limite dada, só é dizível expondo-se em diálogos feitos de incompreensibilidades assumidas em que não se partilham comuns pontos de partida ou em que se inaugure uma nova *ética-lógica*, mais próxima de *Alice* do que do Estagirita:

- *Então não há a esperança de a gente se entender...*
- *Sim, deve haver, mas não sei bem como. Talvez fechando os olhos e passando a ouvir com os lábios.*
- *O quê? Descer aos sentidos?*
- *Quem é que falou em descer ou subir?*
- *Costuma-se dizer...*
- *O que é costume aqui não vale nada. É preciso ver tudo a uma nova luz.*
- *Que luz?*
- *A luz das trevas.*
- *Desisto.*
- *Então ficarás eternamente cego.*
- *Depois do que acabas de dizer-me, creio que nunca chegaria a ver.*
- *Se não desejas ver, não verás.*
- *Então não desejo.*
- *É por isso que há tanta escuridão nos homens.*
- *Mas eu não sou os homens, sou uma pessoa!*
- *Tanto pior! Então não haverá tanta escuridão nos homens mas haverá apenas escuridão no homem ou haverá apenas um homem escuro. Ob-scurio. Ou surdo. Ab-surdo. Como o Mestre.*
- *Então não nos deixas esperanças nenhuma?*
- *Não vos deixando esperanças nenhuma permitirei que as tenhais todas.*

## X

*Quando vejo aparecer [o Mestre] penso em Aksobya.*

Além da alusão hindu na epígrafe da obra, surge aqui a comparação do mestre com *Akshobya* e, noutro ponto, com um *buda tibetano*, logo desmentida. Afinal, seria ele mais parecido com um fauno. Na já citada entrevista em *Leonorana* (cf. HATHERLY, 2010: 9-16), Hatherly dá conta das várias dimensões da *ruptura* que viveu, sublinhando a sua componente religiosa. Hatherly teria passado de um contexto de comunhão com a religião tradicional para uma certa crítica, mais ou menos *intolerante*, nas suas palavras, e para o estudo das religiões extremo-orientais e da Teosofia, até culminar numa atitude equânime e compreensiva, histórico-cultural e filo-franciscana. Se com a *filosofia portuguesa* partilha o interesse pelas heterodoxias e por movimentos como a gnose e o pitagorismo, ou a cabala e o neoplatonismo, já a busca do extremo-oriente distancia-a desse movimento. Olhando para trás, Hatherly reconhece que *O Mestre* dá conta de um tempo de procura que começara e que a colocava num terreno de indefinição:

*embora nunca tivesse regressado ao culto formal da religião, perdi muita da minha intolerância crítica. Dediquei-me até ao estudo das religiões, particularmente as orientais, e interessei-me também pela teosofia. Nos anos 60 o budismo zen teve uma importância muito grande na minha vida e na minha obra. Hoje considero que a educação religiosa que recebi foi um legado de grande valor. A minha tendência actual é para considerar a religião do ponto de vista da história das ideias, mas tenho um certo culto pelo franciscanismo* (Ibidem: 10-11).

Esquemáticamente, o que procurámos neste breve estudo mostrar foi que a demanda filosófica de Hatherly não se pode reduzir aos pronunciamentos teóricos que foi tendo sobre Arte, Poética ou Estética, devendo *Nove Incursões* e outros textos dispersos coetâneos (prefácios a Berdiaeff e a Leonardo Coimbra, e as notas inéditas sobre a *Teoria do Ser e da Verdade* de Marinho) e correlativos ser confrontados com a sua restante Obra. Afirmamos até que este momento

25. Há que reconhecer o que n'*O Mestre* releva de um certo registo visionário, onírico ou mesmo alucinatório. A importância dada pela autora ao *sonho* é manifesta no volume *Anacrusa*, onde colige um conjunto de descrições de sonhos algumas das quais datadas do período de redacção de *O Mestre* (desde 1958). Numa destas (sonho de 12 de Outubro de 1959, p. 12), um mago, ensinante de levitação, olha nos olhos a narradora sonhante e declara ser ela inensinável por já *saber demais*. A partir daí, esse mestre até então visto como benévolo torna-se num inimigo, restando matá-lo a si e a seus acólitos, *que parecem gangsters* (HATHERLY, 1982). Reconhecemos aqui o mesmo tema do mestre que se torna inimigo quando a discípula deixa de consigo poder aprender, ou por se ter equiparado ao mestre ou por o ter superado. O desfecho tem de ser a morte no sentido da perda de identidade de um, de outro ou da relação. No volume *Neo-Penélope* (HATHERLY, 2007) o poema "*O Importante*" revisita este tema, associando o *sonho* (*matéria incerta*) e o *mestre* (agora como iniciador na *arte da fuga*, que tem o duplo sentido de escape e de figura musical barroca): *Quando te procurei / Estaria por acaso a verdade à minha espera? / Num exíguo lugar-nenhum / E o sonho é matéria incerta / Mestre na arte da fuga.*

da sua reflexão, ilegível fora do quadro do movimento da filosofia portuguesa, é determinante, ainda que possa apenas ser lido à luz da sua posterior superação crítica, na compreensão da manifesta ruptura. Do ponto de vista de uma leitura contextual, defendemos que a sua obra deve ser cotejada com as reflexões antropológicas e pedagógicas de um Álvaro Ribeiro e José Marinho e que *O Mestre* deve ser lido a partir de *Oaristos* de Eugénio de Castro e de *Adoração* de Leonardo Coimbra, qualificado por si como um *pedagogo amoroso de todas as criaturas porque é um pensador religioso*. Do mesmo modo, a ansiedade criativa que a autora viveu em busca da *forma* e o modo como oscilou da escrita poética para a filosófica – desde as *Nove Incursões* à escrita ficcional de *O Mestre* – deve ser confrontado com aquilo que outros membros do grupo também experienciaram, como Afonso Botelho, António Telmo e António Quadros, na tensão irresolúvel entre a poesia, a ficção e a filosofia. Haveria que ponderar e aquilatar quanto desta matriz não sobrevive e até alenta a própria obra experimentalista, ainda que em clave de aparente negação. Afirmamos ainda que há um heraclitianismo que subjaz à escrita d'*O Mestre* e que serve de matriz pensante apta a assegurar essa difícil transição. Assim, a ruptura que a autora assume ter vivido, e de que *O Mestre* seria expressão, tem uma dimensão existencial e mundivisional, ao nível filosófico, estético-artístico, religioso e até porventura político. Poderia pensar-se que, assim como cultivou a música ou o cinema também abandonou a filosofia, artes ou disciplinas mentais totais que não permitiriam o cultivo polimático e de *tradução inter-artes* mais consonante com a sua atitude. Mas é para nós nítido que a unidade subjacente à sua diversidade deve ser procurada na afirmação filosófica sintetizada em *Nove Incursões*. Parece-nos ainda que a autora, apesar de criar uma obra com um cunho fortemente individualizado foi sempre coerente na percepção do cariz colectivo da produção cultural: não só a autora participa em todos os momentos do processo produtivo, não sendo sempre a mesma pessoa, assim como o leitor também é partícipe dessa recepção construtiva ou construção-receptiva. Por mais distantes que sejam o movimento da filosofia portuguesa e o experimentalismo, ambos pensaram os limites da adequação entre o que importa dizer e o modo de o traduzir e ambos assumiram a irredutível comunidade criativa de cada produção. Na segunda fase da sua obra, esta atitude dialogal e colaborativa de Hatherly manifesta-se sobremaneira na sua criação cinematográfica e performática (como *Rotura*, de 1977, em que, na Galeria Quadrum, de Lisboa, destrói uma *obra de arte*, em revolta contra a regularização e normalização pós-revolucionária, denunciando que o meio artístico se teria conformado à mercantilização da arte<sup>26</sup>), como no âmbito da Po.Ex.<sup>27</sup>, mas também em obras como *Joyciana* (HATHERLY, 1982), que a propósito do centenário de Joyce reúne criações de Hatherly (onde volta a tematizar o tópico da submissão e do Mestre), Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta; em *Poética dos Cinco Sentidos* (em que cada autor reflecte sobre cada um dos cinco sentidos, a propósito da tapeçaria simbólica *La Dame à la Licorne*, em seis experiências sensoriais radicadas na tapeçaria *A Dama e o Licorne* (HATHERLY, 1979)



cabendo a Ana Hatherly desenvolver justamente o sentido do *Tacto* – como que auto-parodiando mais de uma década depois o facto de ter sido a autora de *Eros Frenético* – tendo colaborado com Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança) e na obra *Anacrusa*, já citada, em que Hatherly pede a vários camaradas da aventura artística e poética (Fr. Adelino Pereira; Agripina Costa Marques; Alberto Pimenta; Almeida Faria; António Ramos Rosa; Carl-Erik af Geijerstam; Carlos

26. Veja-se o importante texto de Filomena Molder sobre a questão do *Poder* na obra de Hatherly incluído em *Território Anagramático* (MOLDER, 2018).

27. *Cujo Arquivo Digital*, em linha, é de indispensável consulta.

Baptista da Silva; Emília Nadal; E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa; Eugénio Lisboa; Jonathan Griffin; José-Augusto França; José Blanc de Portugal<sup>28</sup>; Maria Aparecida Ribeiro; Marianne Sandels; Mécia de Sena; Pedro Tamen) para escreverem a partir dos seus sonhos, sendo a única condição que não o façam em clave psicologizante ou psicanalítica, pois que, mais uma vez, o que está em causa não seria *explicitar* a matéria-prima, que ali *não* estaria, mas de a *interpretar* ou *traduzir*<sup>29</sup>. Explicar implicaria reduzir e esvaziar, excluindo algo, enquanto interpretar seria decifrar para re-significar, re-mitificar em vez de desmitificar. Melo e Castro, arguto, em seu para-texto, significativamente assinala que tais descrições não são matéria-prima interpretável, mas sendo texto, são já interpretações e que, por isso, o que se estaria requerendo seria uma interpretação em segundo grau.

Registe-se ainda a importância que teve para a autora do estudo da história da escrita, do carácter à semiótica, trânsito necessário do processo de tradução inter-artes, que acima sugerimos e ingrediência de uma subversão total de todas as gramáticas, explícitas ou implícitas. A invenção de novos códigos ou a subversão dos limites das suas regulações seria correlativa de um certo espírito utópico, que a autora não deixou de reconhecer e acarinhar<sup>30</sup>.

Por exemplo, em *A reinvenção da leitura* apresenta 19 *textos visuais*, designando e concebendo a escrita alfabética – que considera indissociável do seu *aspecto pictórico* – uma *tecnologia do fascínio* (HATHERLY, 1975: 5).

Já na breve nota preambular a *O escritor*, de 1975, assume-se este conjunto de experiências gráficas como uma *narrativa em 27 fases*, definidas como fotogramas cujo estatismo seria dinamizado pelo *movimento* da leitura que, num primeiro momento, revela o pictograma em criptograma para depois, infinitamente o ir descriptando. O leitor surge como *testemunha*, mas também como *agente* de um processo. Este processo conduziu à publicação na revista de poesia experimental *Operação 1* de um *Alfabeto Estrutural* que mais tarde renomeou como *Escrita Conceptual*. Esta revista, como mais tarde a revista de estudos do barroco *Claro-Escuro*, assim como as experiências editoriais, são por nós vistas como mais uma dimensão autoral, individual e colaborativa de Hatherly. Em jeito de balanço, em 1977, em introdução às *Anacrónicas*, sintetiza:

*Desde O Mestre eu não tenho feito outra coisa senão investigar, através do próprio trabalho que produzo, as estruturas que o fundamentam. Investiguei portanto, ao longo de todos estes anos, através do texto, o que se me deparou como “dado”: a literatura, suas ideologias, regras e propósitos, o significado do acto de realizar um texto, o acto de o escrever, fisiologicamente até.*

De seguida sugere que as suas crónicas incidem no *factor tempo* como *consumo do real* mas que parte agora de

*um método de experimentação de uma nova via para a prosa, um novo caminho de saída para fora dos ainda bastante bem definidos géneros literários, na medida em que toda a alteração das formas deve corresponder a uma alteração ideológica que elas contribuem para proporcionar.*

Nesse sentido, teria chegado aos seguintes *teoremas* que apresenta como *provisórios* e ainda por demonstrar como *método de trabalho*:

- *Que a poesia evolui no sentido do ensaio;*
- *Que a prosa (de ficção) evolui no sentido do documentário, assimilando os aspectos da crónica e da reflexão conceptual.*

(HATHERLY, 1977: 11)

Nesta linha destacamos por exemplo os *Mapas da Imaginação e da Memória*, ed. da autora de 1973, em que se detecta um movimento do traço a caminho do carácter (HATHERLY, 1973: 11-18). Ou, como a autora reconhece: compreendeu a *palavra como imagem*, a partir do seu estudo da caracterologia chinesa arcaica, a par da sua prática do desenho de arte, assim como do cultivo do *gestualismo* e das práticas letristas e concretistas durante o seu fecundo período experimentalista. Nas suas palavras, a «mão torna-se inteligente», nestes exercícios que não esmorecem «o empenho de investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e da sua gratuitidade» (ibidem: 5). A autora declara ainda ser este périplo visual característico da

28. Poeta, autor das *Enéadas*, em que o plotiniano preito e as alusões à Gnose e à Kaballah alternam com experiências fonéticas e jogos semânticos. Foi tradutor dos *Versos de Ouro* de Pitágoras. Frequentou assiduamente a tertúlia de Álvaro e Marinho.

29. E, no entanto, um dos prefácios a *O Mestre* é redigido em clave lacaniana, sendo fecunda e prolixa esta leitura crítica de Hatherly, especialmente no Brasil.

30. Este tema é modelarmente explorado por Herman Hesse em *O Jogo das Contas de Vidro*, em que apresenta uma utopia pedagógico-moral, que concomitantemente desenvolveu também uma grafia e uma codificação própria. Muito haveria que dizer sobre o interesse de Hatherly na história das grafias, dos ideogramas aos alfabetos, passando pela sua própria proposta de uma caracterologia própria na sua introdução aos *Mapas da Imaginação e da Memória*, relacionando-o com o que poderíamos qualificar como um seu impulso libertário e transgressor, mas também reconstrutor, ou utópico. Veja-se o volume póstumo *Esperança e desejo – aspectos do pensamento utópico barroco* (HATHERLY, 2016).



## BIBLIOGRAFIA

- Ana Hatherly – Melo e Castro – António Aragão  
– Alberto Pimenta, *Joyciana*, &etc., Lisboa 1982.
- Ana Hatherly, «A dama e o cavaleiro» in AA.VV., *Poética dos Cinco Sentidos. La Dame à la Licorne*, Bertrand, Lisboa 1979.
- Ana Hatherly, *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa 1983.
- Ana Hatherly, *A neo-Penélope*, &etc., Lisboa 2007.
- Ana Hatherly, *Anacrusa. 68 sonhos*, &etc., Lisboa 1982.
- Ana Hatherly, *Eros frenético*, Moraes, Braga 1968.
- Ana Hatherly, *Esperança e desejo: aspectos do pensamento utópico barroco*, ed. e pref. Ana Marques Gastão, Theya, Carcavelos 2016.
- Ana Hatherly, *Nove Incursões*, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa 1962.
- Ana Hatherly, *O mestre*, 2.ª ed., Moraes, Lisboa 1976 (também 5.ª ed., Ulisseia, Lisboa 2010).
- Ana Hatherly, «Prefácio» in Leonardo Coimbra, *Adoração. Cânticos de amor*, ed. Ana Hatherly, Delfos, Lisboa 1960.
- Ana Hatherly, *Sigma*, Ed. autora, Lisboa 1965.
- Ana Hatherly, *Um calculador de improbabilidades*, Quimera, Lisboa 2001.
- António Braz Teixeira, «Convergências entre o pensamento português e o pensamento russo (1874-1936)» in *Diálogos e perfis*, Europress, Lisboa 2006.
- António Telmo, «Sobre o mestre e o discípulo. Entrevista conduzida por um Anónimo» in *Viagem a Granada*, 3.ª ed., Zéfiro, Sintra 2016.
- Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Ellug, Grenoble 1994.
- Heraclito, *Fragmentos contextualizados*, ed. Alexandre Costa, INCM, Lisboa 2005.
- Jorge Croce Rivera, *A meditação do tempo no pensamento de José Marinho*, diss. Mestrado, FLUL, Lisboa 1990.
- José Marinho, *Filosofia: ensino ou iniciação?*, FCG, Lisboa 1972.
- José Marinho, *Teoria do Ser e da Verdade*, ed. Jorge Croce Rivera, INCM, Lisboa 2009.
- Leonardo Coimbra, *A alegria, a dor e a graça*, Renascença Portuguesa, Porto 1916.
- Leonardo Coimbra, *Obras completas*, INCM, 2004-2014.
- Manuel Gama, *O Movimento "57" na Cultura Portuguesa*, ICLP, Lisboa 1991.
- Maria Filomena Molder, «ana soberana ou LER NO AR» in Ana Hatherly, *Território Anagramático*, Sistema Solar (Documenta), Maia 2018.
- Pedro Baptista, *O filósofo fantasma: Lúcio Pinheiro dos Santos*, Zéfiro, Sintra 2010.
- Sandra Guerreiro Dias, «Poesia e arte da performance» in *Colóquio/Letras*, nº 193, Set. 2016, pp. 18-27.