

A escrita em metamorfose: uma leitura das *Tisanas*

CLAUDIO DANIEL¹
Universidade de São Paulo

RESUMO: *TISANAS* É UM CONJUNTO DE POEMAS EM PROSA DE ANA HATHERLY QUE MESCLAM FORMAS NARRATIVAS COMO A FÁBULA, A PARÁBOLA, O VERBETE DE ENCICLOPÉDIA, NUMA ESCRITA HÍBRIDA E PARÓDICA. O PRESENTE TEXTO FAZ UMA ANÁLISE DE ASPECTOS FORMAIS E CONCEITUAIS DESSA OBRA, COMO A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA POÉTICA, O EMPREGO DA IRONIA, A RELAÇÃO ENTRE POESIA E PINTURA E O DIÁLOGO COM OS KOANS, PARTINDO DE PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DE UMBERTO ECO E HAROLDO DE CAMPOS.

ABSTRACT: *TISANAS* IS A SELECTION OF PROSE POEMS WRITTEN BY ANA HATHERLY, WHICH MIXTURE NARRATIVE STYLES – SUCH AS FABLE, PARABLE AND ENCYCLOPEDIA ENTRIES – IN A HYBRID AND PARODIST FORM. THE PRESENT TEXT ANALYSES FORMAL AND CONCEPTUAL ASPECTS REGARDING THIS WORK, AS THE CONSTRUCTION OF POETIC NARRATIVE, USE OF IRONY, RELATION BETWEEN POETRY AND PANTING AND THE DIALOGS WITH KOANS, BASED ON THEORY PRESUPPOSES OF UMBERTO ECO AND HAROLDO DE CAMPOS.

PALAVRAS-CHAVE: AFORISMO – AMBIGÜIDADE – ASSIMETRIA – DESCONTINUIDADE – EXPERIMENTALISMO

KEY-WORDS: APHORISM – AMBIGUITY – ASYMMETRY – DISCONTINUITY – EXPERIMENTALISM

¹ *Claudio Daniel*, pseudônimo de Claudio Alexandre de Barros Teixeira, mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), com bolsa da CAPES.

escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse.

Ana Hatherly

Tisanas são um conjunto de composições poéticas breves que Ana Hatherly escreve desde 1969, constituído até agora de 463 fragmentos numerados, que a autora chama de poemas em prosa. Foram publicadas seis edições desse livro, entre 1969 e 2006, e a cada nova edição foram incluídos novos textos, que oscilam entre o aforismo, a parábola, a narrativa ficcional, o *koan* budista, o verbebo de dicionário ou enciclopédia, o diário e a fábula, dispostos de maneira aparentemente caótica, descontínua, sem uma ordem seqüencial linear. Esse é um *work in progress* que desafia a própria classificação dos gêneros literários, bem como a distinção tradicional entre prosa e poesia. O caráter híbrido ou miscigenado dessa série de escrituras foi notado por Pedro Sena-Lino, para quem esses “textos inclassificáveis” não se enquadram em “nenhum subgênero literário”, mas, ao contrário, incorporam “vários subgêneros, do poema em prosa ao microconto, até as fábulas” (SENA-LINO, 2006). O leitor dessa obra, diz ele, fica desorientado por sua “variedade de registros, subgêneros e temas, sem saber com que aspecto do real, da ficção, do maravilhoso ou da desconstrução (ou de nenhum destes) lida em cada texto” (idem).

Em sua pesquisa criativa das formas da narração poética, Ana Hatherly incorpora nas *Tisanas* elementos das mais diversas espécies de texto, inclusive dos bestiários medievais (nas *tisanas* 6 a 14, por exemplo, os personagens são insetos, galos, peixes, porcos e serpentes) e das prosopopéias (como na *tisana* 15, que narra a saga de duas ervilhas, a *tisana* 17, cuja protagonista é uma chave, ou as *tisanas* 16 e 18, em que a própria palavra é personagem). A autora faz incursões na teratologia, criando seres singulares como o papa-sombras (*tisana* 63), o homem-triângulo (*tisana* 73), o mono-asa (*tisana* 83), o homem elástico (*tisana* 219), inventa nações fantásticas, à maneira de Jonathan Swift, como a ilha dos naufragos (*tisana* 93), a ilha onde se perdia o tempo (*tisana* 94), a ilha de vidro (*tisana* 98), a ilha de manteiga (*tisana* 191) e o país dos coveiros (*tisana* 212); em outros fragmentos, parodia verbetes de enciclopédia (“A sabedoria do amor consiste na aprendizagem pelo sofrimento, do prazer nele contido”, diz a *tisana* 30; “A civilização consiste em aprendermos a fazer naturalmente tudo o que não é natural”, lemos na *tisana* 28), privilegia o discurso erudito (como nas *tisanas* 370 a 373 e a 377, em que são citados Schopenhauer, Kafka, Benjamin

e Lou-Andréas Salomé), a epistolografia (*tisana* 2, escrita em francês) ou o livro de memórias, com descrições de sonhos, viagens e encontros com amigos. Em outros fragmentos do livro, descreve invenções inúteis ou fantasiosas como a máquina chamada “o suicida” (*tisana* 54), em que uma bolinha percorre um aparelho engenhoso até cair num buraco e produzir o som “TILT”; o jogo de xadrez sem pedras, que deve ser jogado no escuro para a “descoberta tateante” das peças ausentes (*tisana* 71); e ainda a escada mole, por onde “ninguém conseguia descer a não ser caindo”, e a escada elástica, “que não só não cansava nada como devolvia os que subiam instantaneamente ao nível da partida” (*tisana* 82). A autora recria elementos da natureza, que são transformados em objetos e seres inverossímeis como a “lagosta cúbica” citada na *tisana* 225, o “ninho de gelo” referido na *tisana* 227 ou o “letramoto” (terremoto de letras) da *tisana* 268; imagina ações irrealizáveis, relacionando-as de modo irônico com a noção de verdade, que orienta a nossa concepção do real: “Querer tocar com a mão as alturas; secar o mar; defender a verdade; acreditar no crer” (*tisana* 290). Essas insólitas operações verbais, que alteram o sentido e a função de palavras e coisas, confirmam a estratégia criativa da autora, para quem “o que resta da natureza é só ponto de partida para a invenção” (*tisana* 225).

O deslocamento geográfico é um tema recorrente ao longo do volume (“Passei anos de minha vida nas salas dos aeroportos à espera de autorização para levantar vôo”, diz a *tisana* 384). São numerosas as referências a viagens aéreas, estações, hotéis e também a cidades visitadas, como Amsterdã, Praga, Varsóvia, Rio de Janeiro, Cairo, Antuérpia, Nova Délhi, Bombaim, sugerindo de maneira metafórica que toda escrita é um movimento incessante, descoberta de novas paisagens e mescla de diferentes repertórios culturais. O espaço narrativo nas *Tisanas* é múltiplo, mas a dimensão temporal é indeterminada: não há qualquer referência cronológica dos eventos, ao contrário dos registros habituais na memorialística e nas obras ficcionais de cunho tradicional, o que nos faz recordar um comentário de Michel Butor sobre a *Comédia Humana* de Balzac:

Trata-se do que se poderia chamar um *móvil* romanescos, um conjunto formado de um certo número de partes que pode ser abordado quase que na ordem por nós desejada; cada leitor traçará [...] um trajeto diferente; é como uma esfera ou um recinto circular com muitas portas. (CAMPOS, 1976: 28)

A mobilidade está presente no próprio processo de composição da obra, que a cada nova edição é igual e diferente de si mesma: a primeira edição do livro surgiu em 1969, com o título de *39 Tisanas*; no ano seguinte, sai uma nova edição, intitulada *63 Tisanas*, e até 2006 saíram mais quatro distintas versões da obra, sendo a mais recente as *463 Tisanas*, livro que inclui também três “proto-tisanas” e duas “quase tisanas”. Trata-se, portanto, de uma obra em metamorfose, contínua e incessante escritura que faz do provisório “a sua própria categoria de criação, pondo em questão [...] a idéia mesma de obra concluída, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos”, para citarmos comentário de Haroldo de Campos sobre o *Livro* inacabado de Mallarmé (CAMPOS, 1976: 19). O movimento é o fio condutor que percorre todos os fragmentos que compõem o volume, em que nada aparenta ser estático. “Todas as tisanas relatam um acontecimento”, diz a autora, “são *um acontecer* ou *um acontecido*” (HATHERLY, 1997: contracapa). Essas ações podem ser banais ou inesperadas, verossímeis ou inverossímeis, concluídas ou apenas esboçadas, mas constituem o núcleo central em torno do qual se desenvolve cada trama poética. Na *tisana* 1, a ação se resume ao passeio de uma criança pelo campo até se encontrar a porta de uma quinta, onde há um cão enorme; na *tisana* 7, uma barata escorrega suas patas em malas de fibra; na *tisana* 163, um caramujo que vivia feliz numa panela sofre de insônia quando apagam a luz, e assim por diante. Nenhuma dessas ações tem um caráter linear, de feitiço realista ou naturalista; ao contrário, como diz Nadiá Paulo Ferreira, “a narração engendra encenações que cercam uma tentativa de dizer o impossível de ser dito, ou seja, o que Jean-Michel Ribettes denomina fantasia real” (FERREIRA, 1993: 350). Ana Hatherly enfoca o que “há de involuntário nos gestos habituais”, sabendo que em “cada acto” há uma “fantástica abstração” (*tisana* 58), colocando a nu o absurdo do cotidiano.

Todos os temas referidos nas *Tisanas* são organizados em séries, dispostas no livro de maneira assimétrica, assistemática, acronológica, com cruzamentos, variantes e interpolações temáticas e estilísticas fora de uma ordem presumível, do tipo início-meio-fim. Podemos citar aqui Ana Marques Gastão, para quem Ana Hatherly “recusa o espírito de sistema, aderindo a uma estética do fragmento, ao pensar experimental, descontínuo” (GASTÃO, 2006), e também Umberto Eco, quando se referia à “desordem fecunda” na obra de

arte contemporânea, que significa a “ruptura de uma ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo” (ECO, 1976: 23). O espelhismo entre as novas visões da realidade trazidas pela física quântica, que sucedeu ao “rígido determinismo da física clássica, com sua correlata noção de certeza” (CAMPOS, 1977: 16), e as formas de representação estética da vanguarda, está presente na idéia de que “os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos” (ECO, 1976: 205-206) caíram por terra, dando lugar a outros vetores conceituais, como a ambigüidade, a instabilidade, a descontinuidade, a assimetria, o indeterminado, a probabilidade.

Conforme diz Eco, “a incerteza tornou-se um critério essencial para a compreensão do mundo” (ECO, 1976: 224). Com o eclipse das formas de investigação baseadas em modelos monolíticos, prossegue o autor italiano, “qualquer descrição nossa dos fenômenos atômicos é complementar [...], uma descrição pode opor-se a outra, sem que uma seja verdadeira e a outra, falsa. Pluralidade e equivalência das descrições do mundo” (idem). Ou ainda, conforme Werner Heisenberg, autor do princípio da indeterminação: “O que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades” (CAMPOS, 1977: 16). Esse novo paradigma, diverso do mecanismo lógico da tradição aristotélica, encontra paralelos na criação artística em obras como *Finnegans Wake*, de Joyce, o *Livro* de Mallarmé, as composições musicais de Cage, Boulez, Stockhausen, os móveis de Calder, e é nessa seara que podemos incluir as *Tisanas*, texto de invenção desenvolvido sob o signo da ambigüidade. Conforme diz o verbete de dicionário, o termo *ambíguo* pode ser entendido como “indeterminado”, “impreciso”, “equivoco”, “indeciso”, “imprevisível” e “com duplo sentido” (HOLLANDA, 1986: 102), acepções relevantes para a compreensão dessa poética instável e plurívoca. O demônio da ambigüidade manifesta-se desde o aspecto conceitual das *Tisanas* até o estrutural e o temático; inclusive as personagens, ou vozes dramáticas, estão situadas fora da órbita mimética, com a despersonalização de quem fala e a alteração das funções ou características de pessoas, objetos e cenários. As narrativas são realizadas, em sua maioria, na primeira pessoa; porém, esse narrador não é nomeado, assim como outros personagens próximos a ele, com poucas exceções, como o porco doméstico Rosalina, que assume eventualmente ações

humanas, como ler a transcrição de um telefonema, datilografar, ir ao salão de beleza ou à agência dos correios (*tisanas* 10, 11 e 29). De maneira similar, a própria narradora assume as lides de uma abelha, entrando numa loja para comprar pólen, com o objetivo de fabricar mel (*tisana* 23). A sensação de estranheza é obtida pela alteração ou deslocamento do sentido de palavras e ações, numa reconfiguração semântica distinta das perturbações léxicas e sintáticas realizadas por Haroldo de Campos nas *Galáxias* ou por Paulo Leminski em *Catatau*, por exemplo; Ana Hatherly adota outra estratégia de composição, atribuindo à semântica novos conteúdos e rotas de leitura: “As palavras estão pervertidas porque são cúmplices da infelicidade dos homens e só pode haver liberdade na transgressão” (*tisana* 62).

Há nas *Tisanas* um violento antilirismo, a recusa da “sinceridade”, ou “verdade sentidamente biográfica”, no dizer de Sena-Lino (SENA-LINO, 2006), em favor do engenho formal e imaginativo. Não por acaso, a epígrafe adotada por Ana Hatherly é um adágio de Epimênides de Cnossos que diz: “Todos os cretenses são mentirosos e nunca deixam de mentir”, indicando, já no pórtico da obra, a negação de uma suposta “verdade”, valorizada por uma poesia de índole confessional ou subjetiva. Conforme diz a autora, “as *Tisanas* pertencem a um mundo criado pelo discurso, construído pelas palavras. É o mundo da criatividade onde o autor surge como *um cego a quem é dado ver numa pequena pausa fria* (*tisana* 262). As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro da vida” (HATHERLY, 1997: contracapa). A palavra *filtro*, aqui, remete ao próprio título do volume: *tisana*, termo que deriva do grego *ptisáne*, pelo latim *ptisana*, significa, conforme os dicionários, “cozimento de cevada”; “medicamento líquido que constitui a bebida comum de um enfermo” (HOLLANDA, 1986: 1.682), ou, segundo a própria autora, “infusões” – e não “efusões”, ou excessos líricos ditados pela inspiração (HATHERLY, 2006a: 14), próprios de um romantismo anacrônico em relação às poéticas da modernidade, satirizado na *tisana* 35 (“ah era poeta liricamente eu estava no estado privilegiado de sintonia e não sei talvez desejasse evocar a antiga lira dizer o que nunca me permiti dizer sabes palavras como saudade é a primeira vez que escrevo coisas assim”, texto paródico construído à maneira do fluxo de consciência joyceano, sem sinais de pontuação). *Tisana* é um composto com finalidade terapêutica, e poderíamos dizer que, nesse livro, trata-se de um irônico medicamento, elaborado para despoetizar a poesia, pelo uso da

prosa em vez do verso e pela recusa de uma retórica do eu, que cede lugar à pintura de eventos. A palavra “tisana” também nomeia o gênero poético criado pela autora a partir da mescla singular de outros gêneros, numa escrita que incorpora os recursos estilísticos da poesia experimentalista, como o uso exclusivo de letras minúsculas em algumas seções, a elipse e o uso não-gramatical da pontuação, além de *tropos* tradicionais como o oxímoro, a hipérbole e a metonímia. Cada peça tem como título apenas um número, e assim temos a *tisana do amor sem par* (293), a *tisana de preço fantástico* (294), a *tisana de amor tranqüilizante* (295), a *tisana do tempo* (339), a *tisana dos vizinhos* (342), a *tisana do sofrimento* (382), a *tisana da mulher* (409), entre outras, de extensão desigual, nem sempre identificadas com esse complemento.

A ironia é um elemento construtivo essencial ao jogo intelectual proposto pelas *Tisanas*, e convém recordar o seu sentido etimológico: o termo deriva do grego *eironeia*, que significa “interrogação”. Essa figura, formada pela “fusão da idéia e do seu contrário” (GASTÃO, 2006), pode apresentar-se no texto de maneira “paradoxal, trágica, risível ou niilista” (idem), parafraseando Schiller, dando força de expressão emocional à intenção crítica. A ironia, “cidadela do inteligente” (POUND, 1988: 127), colabora com o objetivo da autora, revelado no prefácio do volume, que é realizar uma “pesquisa da realidade” por meio do estudo das estruturas da narrativa e da linguagem, bem como de “suas correspondentes estruturas lógica e psicológica” (HATHERLY, 2006a: 13). Nessa jornada crítico-criativa, inspirada, conforme diz a própria autora, nas teorias da lingüística pós-saussuriana, no estruturalismo e no budismo zen (idem), ela utiliza uma “técnica de destruição da certeza” e uma “indeterminação deslizante” (idem) para perturbar a estabilidade das formas de representação no discurso poético-ficcional, sugerindo que o nosso conceito de realidade é apenas um reflexo da maneira como organizamos a linguagem e o pensamento, um tema caro à doutrina zen. Conforme diz a autora, as *Tisanas* são “uma reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte, uma reflexão sobre a cultura como projeção da invenção do real” (HATHERLY, 2006a: 14). Para concretizar sua meta de questionar as noções convencionais de arte e mundo, Ana Hatherly parodia (no sentido grego da palavra, “canto paralelo”) a forma narrativa dos *koans*, textos tradicionais zen-budistas em que o humor e o *nonsense* são utilizados para perturbar a lógica habitual do discurso e, com isso, abalar a nossa visão rotineira da realidade, permitindo uma compreensão

intuitiva e imediata dos fenômenos. Conforme diz Paulo Leminski em sua biografia de Matsuo Bashô, “há centenas de *koans*, reunidos em grandes coleções, com os ditos e feitos dos mestres mais famosos. Nas comunidades, os mestres apresentam, oralmente, um *koan*, para que o discípulo concentre-se, durante um tempo, que pode ser longo, trabalhando mentalmente sobre ele, absorvendo sua ‘outra lógica’” (LEMINSKI, 1983: 73).

Como ilustração dessa singular variante da parábola, que Leminski aproxima dos ensinamentos dos filósofos cínicos gregos, como Diógenes, que caminhava à luz do dia com uma lanterna, à procura de um homem honesto (LEMINSKI, 1983: 72), citamos um *koan* coletado por Taisen Deshimaru que narra a desavença entre a cabeça e o rabo de um animal, que não chegavam a um consenso sobre quem deveria seguir atrás e quem caminharia na frente. Após uma discussão, a cabeça cede o seu privilégio ao rabo, mas, como este não tinha olhos, precipitou-se num buraco e ambos morreram na queda (DESHIMARU, 1983: 33). Outra história tradicional coletada por Deshimaru conta a história de um pássaro de duas cabeças, ambas gulosas, que viviam em desavença por causa da disputa por comida. A cabeça da esquerda, querendo todo o alimento para si, incita a cabeça da direita a ingerir uma erva venenosa, acreditando que com a morte da rival ficaria enfim livre para comer tudo o que desejasse; porém, o veneno causa a morte das duas (DESHIMARU, 1983: 32). Conforme diz Ana Hatherly, os *koans* “causaram-me uma profunda impressão e, em termos estruturais, deixaram sua marca na minha concepção das *Tisanas*” (HATHERLY, 2006a: 13), o que fica nítido, especialmente, na *tisana* 12:

Era uma vez duas serpentes que não gostavam uma da outra. Um dia, encontraram-se num caminho muito estreito e como não gostavam uma da outra devoraram-se mutuamente. Quando cada uma devorou a outra não ficou nada. Esta história tradicional demonstra que se deve amar o próximo ou então ter muito cuidado com o que se comer (sic). (HATHERLY, 2006: 23)

Há numerosas afinidades estilísticas entre o *koan* e a *tisana*, como o humor, o paradoxo, a ação súbita, a aparente simplicidade textual e as definições por meio de imagens enigmáticas, recurso que lembra procedimentos do barroco. Em *A experiência do prodígio, bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, de Ana Hatherly, lemos uma citação de Teófilo Braga,

que define o enigma como “o exercício de uma linguagem mítica em que as relações de analogia são um rudimento de especulação e um primeiro estímulo mental” (HATHERLY, 1983: 224). Na mesma obra, Ana Hatherly afirma que o “gosto pela decifração” se baseia “num conceito de que o significado do mundo é oculto [...] e nos obriga ao constante esforço da escolha através da interpretação” (idem, 222). A obtenção da sabedoria por meio da decodificação de enigmas e paradoxos é a meta do *koan*, mas, ao contrário da relação frutiva entre o espectador e a obra de arte no período barroco, em que o enigma poderia ser decifrado por quem conhecesse certo repertório de símbolos, na relação do discípulo com o *koan* impera a perplexidade, já que nesse caso o enigma não tem respostas previamente estabelecidas, mas oferece, a partir de sua enunciação, toda sorte de experiências imaginativas, verbais ou não-verbais, que solucionam a questão proposta de maneira inusitada, intuitiva e não racional (“Voltemos ao *Koan*. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia da humildade”, diz a *tisana* 275). Podemos considerar o *koan* como um mecanismo sutil que conduz a uma pluralidade de rotas de leitura e de construção de significados (assim como a obra aberta na definição de Eco), e não como um mistério decifrável a partir de uma única via interpretativa.

A pintura é outro elemento-chave na concepção estrutural das *Tisanas*, em que imagens e símbolos são agrupados de maneira alegórica (não por acaso, a autora se define como um “poeta-pintor” na *tisana* 348). Notamos, nessas aquarelas semânticas, um “culto da retórica da imagem”, a “prática constante do contraste e do exagero” (HATHERLY, 1997: 17) e um sentido lúdico que rege a combinação das formas, como um demiurgo secreto. A representação de seres e eventos, nessas narrativas poéticas, obedece a uma “lógica da metamorfose”, para citarmos uma expressão de Claudio Willer a respeito dos *Cantos de Maldoror* (LAUTRÉAMONT, 2004: 49), que altera e recombina a natureza e as funções dos objetos, numa operação de linguagem que recorda por vezes Arcimboldo (“Era uma vez um mar de espaguete em que as praias eram de arroz doce”, lemos na *Tisana* 86; “vejo um grupo de velhos atletas desmobilizados dormindo como uvas em cacho”, diz a *Tisana* 62; o artista é ainda citado nominalmente nas *tisanas* 58 e 130), e mesmo Lautréamont e os procedimentos surrealistas (“Era uma vez um relógio anacrônico. Quando batia as horas estas rolavam pela sala e depois transformavam-se em lindas

maças de prata que se penduravam do teto”, *tisana* 70). Longe de buscar a alucinação ou o encantatório, porém, Ana Hatherly faz uso da alquimia de imagens e do inverossímil com um sentido irônico, que se aproxima da caricatura e do absurdo intencional, para fazer a crítica do discurso e da própria realidade, ao mostrar as ambigüidades, dissimulações e conflitos entre a forma e o sentido de palavras e situações humanas (e convém aqui lembrar que no pensamento budista, assim como na arte barroca, temos a idéia de que o mundo é uma grande ilusão, um jogo ou um sonho, em comparação com o estado ilimitado do transcendente). A poesia aproxima-se da pintura para expressar, de maneira mais intensa, o caráter transitório, mutável, ridículo ou tenebroso da história pessoal e coletiva que costumamos chamar de realidade. Na *tisana* 61, a autora aproxima-se de um estilo mais agressivo, beirando o grotesco, que recorda a tela *Boi esquartejado*, de Rembrandt (acervo do Museu do Louvre), ou ainda o trabalho pictórico de Francis Bacon:

Vejo à minha esquerda uma vitela inteira, viva e de pé mas sem pele nenhuma, com os músculos vermelhos e as inserções dos músculos e dos tendões perfeitamente azuis. Que maneira de conservar a carne fresca penso eu olhando a vitela. Voltando o rosto para o carnicheiro que cortava nesse momento alguns bifes vejo que também ele não tem pele alguma sobre a sua própria carne e que os seus músculos, como os da vitela, são intensamente vermelhos e as inserções dos músculos perfeitamente azuis. Mais tarde contei tudo isto aos meus amigos mas eles disseram isso não pode ser. (HATHERLY, 2006: 48)

A utilização de recursos pictóricos na escrita, aliás, é um tema recorrente na obra de Ana Hatherly, para quem “poesia e pintura convergem num ponto essencial, que não é apenas o da imitação, ligado aos conceitos de verdadeiro e verossímil”, como afirma em *O ladrão cristalino*, um estudo sobre a poesia e as artes visuais no período barroco português (HATHERLY, 1997: 15). Essa convergência entre escrita e imagem pictórica ocorreria sobretudo no campo da “simbolização, destinada a transmitir os valores morais ocultos nas aparências do real, ou seja, na realidade não imediatamente apercebível pelos sentidos” (idem). No caso da poeta portuguesa, e ao contrário do que acontecia com os artistas barrocos, não existe uma preocupação de índole teleológica, nem a propaganda da salvação eterna, pela representação dramática dos

vícios e das virtudes, mas está presente a idéia moral possível em nossa época sem utopias: a liberdade de pensar o mundo, a escrita e a si mesmo como seres mutáveis, híbridos, contraditórios, que não estão fixos ou imobilizados em nenhuma hierarquia ou sistema atemporal de valores. Essa mobilidade é, talvez, o elemento essencial para a compreensão das *Tisanas*, uma obra em progresso que recusa a vocação para o eterno ou imutável, incorporando a instabilidade e a mutação como eixos de construção formal e de leitura, numa metáfora oblíqua de nosso próprio estar no mundo.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DESHIMARU, Taisen. *A tigela e o bastão*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FERREIRA, Nádia Paulo. O lugar do sujeito em *Tisanas*. *Estudos universitários de língua e literatura* (homenagem ao prof. dr. Leodegário A. de Azevedo Filho). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- GASTÃO, Ana Marques. Blasfêmias em claro-escuro. *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 ago. 2006.
- HATHERLY, Ana. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006a.
- _____. *O mestre*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006b.
- _____. *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 1997.
- _____. *39 Tisanas*. Porto: Emp. Ind. Gráfica, 1969.
- LAUTRÉAMONT. *Obras completas*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô, A lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.
- SENA-LINO, Pedro. Uma tisana é um texto que refresca a arder. *Público*, Lisboa, 15 jul. 2006.