

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

**A PLAGIOTROPIA EM *RILKEANA*, DE ANA HATHERLY**

Matthews Carvalho Rocha Cirne  
Bolsista FAPEAM

MANAUS  
2013

**A PLAGIOTROPIA EM *RILKEANA*, DE ANA HATHERLY**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL  
PIB-H/0108/2012  
**A PLAGIOTROPIA EM *RILKEANA*, DE ANA HATHERLY**

Matthews Carvalho Rocha Cirne  
Bolsista FAPEAM  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira  
Orientadora

MANAUS  
2013

## SUMÁRIO

RESUMO .....	4
ABSTRACT .....	5
INTRODUÇÃO.....	8
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	14
DESENVOLVIMENTO.....	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	49
REFERÊNCIAS .....	53
CRONOGRAMA .....	55
AGRADECIMENTOS.....	56

## RESUMO

Este relatório apresenta o resultado final da pesquisa intitulada “A plagiotropia em Rilkeana, de Ana Hatherly”. Está inserido nas atividades do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP/UFAM) e teve por objetivo geral analisar as variações poéticas na obra acima citada, relacionadas com os textos de *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, e por objetivos específicos demonstrar o processo pelo qual Ana Hatherly constrói variações poéticas a partir dos poemas de Rilke, comparar a figura do Anjo da obra *Rilkeana* com a figura análoga presente nas duas obras acima referidas do poeta alemão, e também verificar que a obra de Ana Hatherly constitui-se em exercício poético. A metodologia consiste em compilar e analisar os poemas da mencionada obra dessa poeta portuguesa, e compará-la com *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. A pesquisa é bibliográfica, tendo por texto-base o livro da poeta já mencionado, e a fundamentação teórica constitui-se dos textos *Palavras que riem*, entrevista concedida por Hatherly a Ana Marques Gastão; outra entrevista intitulada *Aspectos da poesia concreta*, concedida pelo escritor Haroldo de Campos ao poeta Alexandre Gravinhas em 1957; mais uma entrevista concedida por Ana Hatherly a Cecília Barreira, sem título e constante no livro *Leonorana* (2010); os ensaios *Mas resta ainda...*, de João Barrento; o(s) *Diálogo(s)*, de Elfriede Engelmayer; e por fim, a tradução de Paulo Quintela das obras *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke. Outros textos de outros autores foram empregados para enriquecer os argumentos. Ao final da pesquisa considerou-se que o diálogo existente entre as duas obras, sendo uma da autora portuguesa e outra do escritor alemão, fazem parte de um processo de tradução,

especificamente denominado *plagiotropia*, por Ana Hatherly, sendo um recurso singular de sua poética. E mais, trata-se de um diálogo entre tradutores, entre os poemas de Rilke traduzidos por Hatherly em confronto com os traduzidos por Paulo Quintela. Ana Hatherly, com suas múltiplas facetas, realiza nesta obra, uma ponte da escrita com outras artes em diversos aspectos, como a musicalidade, com o barroco, a pintura, destacada na capa da obra, objeto desta investigação, o concretismo, além de revelar sua relação artística e pessoal com o sagrado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Plagiotropia; Tradução; Variação poética; Ana Hatherly; Rilke.

## ABSTRACT

This abstract represents the result of the survey on *A plagiotropia em Rilkeana, de Ana Hatherly*. It is inserted on the activities of the Group for Study and Research of Portuguese Literature (UFAM) e had as general objective an analysis of the poetic variations of the mentioned work, related to the texts of Rainer Maria Rilke's *Elegias de Duíno e Sonetos de Orfeu*, and as main objectives the demonstration of the process by which Ana Hatherly constructs its variations; do a comparison of the Angel figure at *Rilkeana* with that present at both works of the German author, and also a ultimate about Ana Hatherly's work as an poetic exercise. The methodology consists on compiling and analyzing the poems of the portuguese author, and comparing her to Rilke's work. The survey is bibliographic, and the teorical foundation is about the texts *Palavras que riem*, interview gave by Hatherly to Ana Marques Gastão; another interview called *Aspectos da poesia concreta*, gave by author Haroldo de Campos to Alexandre Gravinhas in 1957; and the

interview gave by Ana Hatherly to Cecilia Barreira, without title and being at the book *Leonorana* (2010); the rehearsals *Mas resta ainda...*, by João Barrento; the *Dialogue(s)*, by Elfriede Engelmayer; and the Paulo Quintela's translations of the works *Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu* by Rainer Maria Rilke. Other texts from other authors were used to enhance the arguments. At the end the survey showed that the dialogue between the Works, one portuguese and other german, are part of a translate process, called by Ana Hartherly as *plagiotropia*, being a singular tool of her poetics. It is a dialogue between translators, Rilke's poems translated by Hatherly in confront of those by Paulo Quintela. Ana Hatherly, with her multiple skills, constructs a bridge of the writing with other arts in several aspects, as musicality, the baroque, the painting as shown at the work's front, object of this investigation, the concretism, and also reveals her artistic and personal relation with the sacred.

**KEYWORDS:** *Plagiotropia*; Traduction; Poetic variation; Ana Hatherly; Rilke.

Rilke dizia que as obras de arte são sempre o resultado de um risco assumido, de uma tentativa levada até o fim. Mas qual fim? Miguel-Ângelo, com o rosto sujo de tinta ou coberto com o pó do mármore que diria? Em arte a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos.

Tisana 455. *463 Tisanas*

O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo.

Tisana 233. *463 Tisanas*

Ana Hatherly

## INTRODUÇÃO

Ana Hatherly é Doutorada em Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, membro da Cátedra da Universidade Nova em Lisboa e especialista em Barroco, tema com que desenvolveu pesquisas com estudantes de graduação na citada universidade. Além de escritora e professora, ela é pintora, ensaísta, cineasta e tradutora. Dentre as suas principais obras poéticas estão *Um ritmo perdido* (1958), *Anagramático* (1970), *Rilkeana* (1999), *Um calculador de improbabilidades* (2001), *A idade da escrita* (1998) e *A neo-Penélope* (2007). Apesar de ter iniciado sua carreira primeiramente com a poesia, seus trabalhos como pintora são mais conhecidos. Em sua forma sutil de fazer poesia dentro da corrente experimentalista da década de 60 em Portugal, Ana Hatherly destaca-se ao reinventar a escrita com processos do Barroco, do Concretismo, do Graffiti e outras técnicas, como a Ironia, o Erotismo e a Metalinguagem, verificados na pesquisa executada anteriormente à deste relatório que ora se apresenta, também pelo Programa de Iniciação Científica PIB-H/0002/2011, intitulada “O grafismo na antologia *A idade da escrita e outros poemas*, de Ana Hatherly”.

No processo criativo da poeta portuguesa Ana Hatherly, a pluralidade dos elementos utilizados para a construção dos poemas são os mais diversos, em virtude das técnicas rigorosas desenvolvidas pela corrente experimentalista. Porém, no livro de poemas intitulado *Rilkeana*, ao mesmo tempo em que afirma sua identidade artística no título da obra e alia esse fazer poético ao nome do poeta alemão Rilke, a escritora apresenta as variações poéticas feitas por ela, de maneira atualizada, e se mostra contida no emprego de processos de experimentação poética, evidenciando apenas três aspectos: a tentativa de

materialização do Anjo, a impossibilidade da relação afetiva e o abrandamento dos efeitos visuais provocados pela leitura de seus poemas-imagens.

Rainer Maria Rilke foi um poeta alemão que deu início a suas produções poéticas na primeira metade do século XX. Durante a Primeira Guerra Mundial, esteve em Munique, onde começou a escrever parte das suas elegias e posteriormente foi para a Itália, dois anos antes da guerra, onde se hospedou no castelo de Duíno, a pedido da princesa Maria Von Thurn und Taxis. Antes disso, o poeta viajou à Rússia, onde aprofundou o caráter divino de sua poesia, pela valorização às paisagens.

A obra utilizada para a realização do diálogo entre os textos dos dois autores, Rilke e Hatherly, é a tradução das *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, feita por Paulo Quintela e publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal. Esta obra, disponível na biblioteca da Universidade Federal do Amazonas, é de extrema importância para esta pesquisa por ser a mesma tradução de Quintela a que Hatherly teve acesso e que possibilitou as releituras presentes em *Rilkeana*, desta poeta portuguesa.

De acordo com a definição dicionarizada, *plágio* quer dizer “apresentação por alguém de imitação de obra alheia como sendo de sua autoria” (HOUAISS, 2004, p.574), que incita a reprodução de algo que já foi concebido seja artisticamente ou não. Já a etimologia do termo *plagiotropia*, como esclarece Márcio Seligmann-Silva no artigo *Haroldo de Campos e Vilém Flusser: pensando o local da diferença*, vem do grego, *plágios*, o que é “oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p.112). No ensaio *A nova presença do passado no presente – uma releitura crítica da tradição*, Ana Hatherly também esclarece sobre o que é a *plagiotropia*, termo que foi utilizado primeiramente por Haroldo de Campos e é inspirado nos movimentos plagiotrópicos, pesquisados na tese de doutorado de Maria dos Prazeres Gomes, no Brasil. A plagiotropia não é apenas o termo usado para intertextualidades no âmbito da literatura,

mas um diálogo, uma tradução do passado literário, que passa a incorporar os trabalhos poéticos e visuais de Hatherly. É neste sentido que se tem utilizado o termo em questão nesta pesquisa. Tanto para Haroldo de Campos como para Ana Hatherly, esse termo remete a uma revalorização crítica do passado, especificamente realizada pelo movimento de Poesia Concreta e pelo movimento de Poesia Experimental, onde o contexto de um passado histórico é trazido para as poéticas contemporâneas, além de algumas técnicas de outros estilos de época. Esse processo constroi o caráter experimental artístico do fim dos anos cinquenta.

A poeta portuguesa realiza a *plagiotropia*, uma releitura crítica do passado, nesse caso, com a obra do poeta alemão. Ana Hatherly, em uma mesa redonda realizada em setembro de 1977 e transcrita na obra *Po-Ex – textos e teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, diz:

(...) na verdade muitos dos meus trabalhos, dos meus pessoais e doutros poetas experimentais, têm base numa espécie de quase reelaboração de maneiras de trabalhar antigas. Este processo não é exclusivo dos poetas experimentais da actualidade. Outros poetas noutras épocas fizeram isso. Mas não se trata de revivalismo, isso é importante. (1981, p.21)

Nessa citação, percebe-se uma reafirmação, uma preocupação de Ana Hatherly, ao reforçar que a *plagiotropia*, não se trata de plágio nem de fazer com que tal período seja revitalizado com a utilização de suas técnicas e demais teorias, mas um diálogo que vai além de uma intertextualidade. A autora apenas aborda temáticas contemporâneas utilizando técnicas de outros períodos artísticos, como o Barroco, e que retoma o objetivo principal da poesia contemporânea, que é a exploração do caráter criador e experimental no campo da poesia e de outras artes, sem desfazer o vínculo existente com a obra em diálogo, neste caso, a obra de Rilke, em cujos poemas o sentido e a essência das imagens

permanecem os mesmos. Ainda a respeito de diálogos entre autores na poesia, E. M. de Melo e Castro, na mesma mesa redonda, diz:

nós temos estado, digamos, a procurar as nossas raízes e temos falado nas raízes exteriores a Portugal, mas evidentemente que existem raízes extremamente portuguesas para a Poesia Experimental, para o que nós tentamos fazer. Nós falávamos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir, que era preciso refazer, e fomos, por exemplo, desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa, fomos recuperar, fazer uma revisão crítica das fontes culturais que eram sistematicamente, por uma razão ou por outra – e este <uma e outra> é tanto política como cultural e estética -, eram sistematicamente ocultadas. (1981, p.20-21)

A busca por algumas raízes fora de Portugal, como cita Melo e Castro, justifica de certo modo o diálogo feito por Hatherly, que estabelece uma ponte entre a poesia alemã do início do século XX e a portuguesa, já na segunda metade do século. Pode-se acrescentar que as raízes da poesia experimental em Portugal utiliza técnicas concretas semelhantes àquelas da poesia surgida no Brasil com o grupo Noigandres e que causou impacto na poesia dita experimental produzida em Portugal a partir da década de 60. O resgate histórico também foi de extrema importância para a efetivação da obra *Rilkeana*, visto que as técnicas do Barroco estão sempre presentes nos experimentos de Hatherly com a poesia bem como com a pintura (embora esta não seja objeto desta pesquisa), conforme se verifica em sua pesquisa sobre as origens da poesia visual em Portugal nos séculos XVII e XVIII e em seus estudos sobre a literatura feminista, especialmente a das freiras.

Retornando à poética de Rilke, é importante primeiramente trazer a definição da forma *Elegia*, que, na poética canônica, consiste em uma poesia lírica de temática triste ou sobre a morte. Essa discussão é retomada na parte do desenvolvimento deste relatório.

A *tradução*, temática que envolve as duas poéticas, tanto de Ana Hatherly como de Rilke, e que será desenvolvida neste projeto, implica questões de alteridade e identidade, conforme afirma Ana de Alencar na apresentação do livro *Tradução literária: a vertigem do próximo*: “o papel prático da tradução implica em repensar a alteridade e a identidade, ou seja, a pluralização em uma lógica de trabalho transcultural que é indissociável do dialeto literário” (2011, p.10)

A concepção de tradução exposta por Alencar indica a importância do trabalho realizado por Ana Hatherly, no sentido de que, as criações com a palavra se configuram sem que haja a perda de identidade de quem traduz, isto é, de quem realiza releituras por meio de experimentos com diversas artes, e não há a perda de identidade literária de ambos os escritores. Ainda a respeito do ato de traduzir, esta mesma autora diz que

para traduzir um texto de uma língua em outro de outra língua, ainda mais em se tratando de um texto literário, há que se incorrer na indagação sobre o que faz um texto poético, que jogo ele implica fazer com a língua. É nesse sentido que um tradutor há de entender e entrar num jogo entre culturas, línguas, ambientes discursivos, em uma espécie de campo de força, lugar movente de uma teoria da tradução sempre por ser feita, e sempre feita imanente ao próprio traduzir.” (DE ALENCAR, LEAL e MEIRA, 2011, p.9-10)

A tradução como *plagiotropia*, tema deste projeto e que se refere a uma das técnicas utilizadas por Ana Hatherly para construir seus poemas, como foi esclarecido anteriormente, é reiterada por Hatherly na entrevista concedida a Ruth Rosengarten, presente em *Interfaces do olhar*:

O Rilke era um homem muito conturbado por dentro. Ele escreveu no fim de um século, e eu também escrevo no fim do meu século. Baseio-me no Rilke, mas não o copio. Mas os meus também são poemas de amor. Rilke é um homem que está perante o nada, só que ele ainda consegue ter uma espécie de esperança na transcendência – o último poema é de júbilo. Quem é que pode, no fim deste século, ter júbilo? Eu não. Evidentemente, sou mais triste, ou pelo menos mais agressiva do que ele nos meus poemas. (ROSENGARTEN, 2004, p.122)

Hatherly não se desprende, em nenhum momento da leitura da obra de Rilke, de sua identidade como artista da palavra, e vai além: suas reinvenções passam a fazer parte de uma nova forma da poesia, aquela tida como exercício, em Portugal constituída pela corrente experimentalista; ela resgata características de outro período literário sem desfazer-se de suas próprias técnicas, utilizando-se de outras.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste relatório final apresenta-se primeiramente a sistematização das leituras feitas de agosto a outubro de 2012. Do referido estágio desta investigação segue o resumo dos textos previamente lidos que complementaram as ideias basilares de Ana Hatherly e dos autores que fundamentaram a pesquisa, de acordo com o objetivo estabelecido para este projeto.

Em *Palavras que riem*, Hatherly diz que descobriu a magia nas coisas a cada poema, a cada pintura e que seu processo criador valoriza o ritual, pois considera sagradas as ações e o jogo trágico, faz recorrências com a música barroca, a qual, segundo ela, possui técnica rigorosa, e enfatiza que esse jogo mostra as figuras do poder nas relações sociais. Ela afirma que a criação envolve dor, quando o artista se aprofunda nessa atividade e que todo artista faz seu trabalho de modo religioso e erótico, pois empenha sua alma e seu corpo na invenção criadora. Especificamente quanto à poesia, Hatherly diz que a palavra é, ao mesmo tempo, estética, política, social e sagrada, sendo a poesia oral a que mais aproxima o homem do sagrado, ou seja, do compartilhamento do eu com o outro. Por isso, ela tem procurado participar de recitais de poesia. Neste sentido, a voz é o que distingue um indivíduo de outro. A poeta conclui a entrevista declarando que sua poesia possui um tipo de ironia que não é riso nem sorriso, mas sim questionamento de ações e situações que excluem e condenam ao esquecimento outras ações e situações.

Em seguida, resumimos nosso estudo sobre a breve entrevista de Hatherly concedida a Cecília Barreira, onde Ana fala acerca de sua infância, da maneira como o catolicismo e as religiões em geral repercutiram em seus trabalhos, principalmente em suas experimentações com o Barroco, bem como fala de seus percursos pelo Budismo Zen,

durante seus estudos sobre religiões orientais. Essa entrevista é mais distanciada da temática artística de Hatherly, trata-se de um momento mais pessoal da escritora, em que ela revela parte de sua vida num campo exterior ao da literatura, no entanto, não deixa de mencionar Rilke como um dos seus escritores favoritos, informação que contribuiu para o início desta pesquisa.

Outro texto que se investigou, a apresentação do livro *Rilkeana*, intitulada *Mas resta ainda...*, de João Barrento, refere-se, em primeiro lugar, à passagem de Rilke pela literatura portuguesa, iniciada nos anos 40 e 60, sobretudo com o início das traduções francesas realizadas por Paulo Quintela, com a obra *Poemas I*, de Rilke. Barrento escreve que, a partir de estudos aprofundados e experimentações com o Barroco na obra *Rilkeana*, a autora tenta materializar a figura do Anjo, desmistificando-o de sua imagem tradicional. Em seguida, Barrento explica que Ana Hatherly se volta para as composições poéticas de Rilke, tomando para si o rigor formal da poesia ocidental e que o Concretismo presente nas *Variações Elegíacas* e em *Orfeu em queda livre* é muito bem elaborado, tendo em vista que Hatherly ironiza a obra de Rilke, intitulada *Sonetos a Orfeu* por meio do título criado pela poeta, *Orfeu em queda livre*. Dessa forma, o Concretismo é expresso de forma lúdica, ou seja, as palavras em declive no espaço em branco da página simbolizam a queda de Orfeu.

No texto *Diálogo(s)*, Elfriede Engelmayer faz comentários a respeito do primeiro contato de Ana Hatherly com as obras de Rilke, por volta dos anos 50, quando a Emissora Nacional apresentou as *Elegias de Duíno* traduzidas por Paulo Quintela. Além desse primeiro contato com a obra do poeta alemão, Engelmayer salienta as possíveis comparações entre a obra de Rilke e a obra *Tisanas*, enumeradas de 223 a 351, de Ana Hatherly, onde a figura do Anjo e influências barrocas estão evidenciadas.

No Capítulo IV, do livro *A experiência do prodígio* – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, a sistematização foi delimitada ao tópico *Ecos*, parte do texto dedicada ao esclarecimento a respeito desse recurso na elaboração tanto de poemas visuais, como dos poemas escriturais. Esse recurso utilizado por Ana Hatherly em seus trabalhos é fruto de sua investigação acerca das origens da poesia visual portuguesa. A escrita em eco já era utilizada em poesia e prosa pelos gregos e desenvolvida por Virgílio e Ovídio. Essa técnica, posteriormente foi incorporada à poética hatherliana e é identificada nas variações elaboradas no livro *Rilkeana*.

Da obra *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, foi estudado o *Programa de estruturas poéticas*, assinado por Ana Hatherly, que apresenta os recursos utilizados para a elaboração de seus poemas tanto escriturais como visuais, que também dão direcionamento a esta pesquisa, uma vez que se trata de uma espécie de “programa” – conforme o título - que orienta a leitura dos poemas desta vertente na poesia portuguesa contemporânea, além de salientar que a obra acima citada é o mais importante registro de poesia experimental, contendo teorias da própria Hatherly e de E. M. de Melo e Castro.

A partir de agora, será feita apresentada a discussão sobre a fundamentação teórica pesquisada a partir de novembro de 2012 até julho de 2013.

Na apresentação do livro *Tradução Literária: a vertigem do próximo*, organizado por Ana de Alencar, Caio Meira e Izabela Leal, a primeira autora faz breves comentários a respeito do ato de traduzir, que consiste no abandono parcial da identidade do tradutor e implica novas construções de sentido. Para a autora, traduzir significa mergulhar em outra cultura, em outros costumes para que seja efetivado o processo de tradução.

Como exemplo do assunto que tratam Alencar, Meira e Leal, observa-se o ensaio de Márcio Seligmann-Silva, inserido no livro acima citado e tendo como título *Haroldo de*

*Campos e Vilém-Flusser*: pensando o local da diferença, que retrata os modos de traduzir desses dois autores. Villém-Flusser constrói suas traduções a partir do seu contexto histórico, e a consequência de suas traduções o levam ao exílio em São Paulo, após ter abandonado Praga, seu lugar de origem. Já Haroldo de Campos, apresenta o movimento plagiotrópico como sinônimo do seu ato de traduzir, para ele, bem como para a poeta portuguesa Ana Hatherly, trata-se de um processo mais profundo do que o dialogismo e a intertextualidade, é uma releitura crítica do passado, que leva em consideração o contexto histórico. Para isso, Campos objetiva a um processo de tradução em que são apresentadas as transformações no texto através de analogia, utilizando técnicas de outros estilos de época e a escolha de textos que produzam alta carga semântica por meio de efeitos sonoros, sintáticos e semânticos.

Em *A experiência do sagrado e a instituição da religião*, Marilena Chauí define o sagrado: experiência simbólica da diferença entre os seres, da superioridade de alguns sobre os outros, “do poderio de alguns sobre outros, superioridade e poder sentidos como espantosos, misteriosos, desejados e temidos” (1999, p.297). A partir desta citação será desenvolvida a ligação de Ana Hatherly com o sagrado, e como esta relação está presente na obra *Rilkeana*, na tentativa de materialização da figura principal da obra poética, o Anjo. Ainda para Chauí, “todas as culturas possuem vocábulos para exprimir o sagrado como força sobrenatural que habita o mundo” (1999, p.297), no entanto, nas variações poéticas de Hatherly, essa força sobrenatural, que é o Anjo, não habita o mundo. Por isso, nesta pesquisa, estende-se a ideia da inexistência da personificação do Anjo, na citada obra hatherliana, para a temática da impossibilidade amorosa.

No ensaio intitulado *A nova presença do passado no presente – uma releitura crítica da tradição*, inserido no livro *A casa das musas*, da própria Ana Hatherly, a poeta traz a sua definição e utilização do termo *plagiotropia* para caracterizar sua forma de fazer

poesia através de uma releitura crítica do passado, que segundo a autora, “não pode fugir à sequência histórica, e assim, tem de considerar também toda a poesia trovadoresca dos séculos XIII-XIV, bem como o Renascimento e Maneirismo do século XVI” (HATHERLY, 1995, p.176). Este ensaio foi uma das obras-chave para direcionar a ideia central deste projeto de Iniciação Científica, por apresentou os mecanismos de escrever poesia, mais especificamente as variações de Ana Hatherly contidas no livro *Rilkeana*.

Na obra *Interfaces do olhar* consta a *Carta a Elfriede Engelmeyer sobre a gênese de Rilkeana*, onde a poeta comenta sobre seu primeiro contato com a obra de Rilke, que se deu através de um programa de rádio da Emissora Nacional nos anos 50. Posteriormente, nos anos 60, Hatherly também teve contato com a obra do poeta alemão e, evidentemente, tempos depois, nos anos 90, quando se efetiva sua experimentação através da *plagiotropia*, com a obra de Rilke. Ainda nesta carta, a escritora descreve o impacto provocado pela obra de Rilke em sua vida, embora ela comente que nenhum poeta havia, até então, nela causado tanto impacto como Fernando Pessoa. Após isso, a escritora relata sua experiência pessoal, como o desejo de ser cantora profissional da música barroca, mas que por motivo de saúde, precisou desviar esse percurso. No entanto, ela trouxe o rigor artístico e as recorrências musicais para sua poética, inclusive, a ideia de variação. No fim da carta, Hatherly destaca um fator estrutural do livro *Rilkeana*: as variações elegíacas possuem forma de coroa poética, forma poética do período barroco.

A entrevista que a poeta portuguesa concedeu a Fernando J. B. Martinho, *Entrevista com Ana Hatherly*, retrata a origem dos seus trabalhos poéticos, sua inserção no movimento de Poesia Experimental e a relação deste movimento com o Concretismo. O experimentalismo, conforme explica Ana Hatherly, foi desenvolvido em diversos países, mas sob um prisma diferente; no caso de Portugal, a contextualização histórica foi essencial para o movimento do qual Hatherly foi uma das precursoras, pela valorização do

passado, sobretudo a predileção pelos períodos maneirista e barroco, pela guerra colonial e pela ligação internacional do movimento experimentalista, o que provocou perseguições naquela época. Mais adiante, a escritora destaca alguns pontos importantes de suas principais obras como as *Tisanas* e *A idade da escrita*. A respeito de *Rilkeana*, Hatherly comenta que esta obra foi um presente de aniversário pra ela mesma e foi escrita em duas versões; uma delas seria distribuída a amigos. Além disso, nessa obra a poeta constrói suas variações com a utilização de outra ferramenta, o computador, o que merece destaque nas produções hatherlianas, já que se trata de um novo recurso, uma nova forma de experimentar com a palavra.

Em outra entrevista, intitulada *Queda livre*, concedida a Ruth Rosengarten, Hatherly faz a distinção entre seus trabalhos manuais e a utilização do computador para a execução de sua arte, manifestando sua preferência pela escrita manual que acaba por estender-se à escrita mecânica, incluindo nisso, a concepção de escrita como um desenho e a utilização do grafismo chinês como experimento. Este último aconteceu por intermédio de um amigo que lhe trouxe de presente um dicionário das línguas da China e, a partir disso, a escritora começou a desenhar os caracteres, já que não sabia o idioma, utilizando sua “mão inteligente” em novas formas de fazer poesia. Na sequência da entrevista, a escritora comenta sobre suas *Tisanas*, que, segundo ela, são fragmentos de sonhos escritos e titulados em sequência numérica. Relata, ainda, o ocorrido em 25 de abril de 1974 em Portugal e como esse fato afetou a produção poética do movimento experimentalista nesse país. Sobre *Rilkeana*, Hatherly comenta que Rilke foi um artista conturbado e esclarece que não copia os poemas dele, apenas se baseia naquele autor. A poeta portuguesa responde sobre o título da segunda parte de *Rilkeana*, que possui o tema da “queda livre”, a qual se refere ao salto do poeta: “Um poeta que não se atira para o nada não é poeta”. (2004, p.123).

Do livro *A tradução vivida*, de Paulo Rónai, foram recolhidos alguns trechos em que o tradutor apresenta a etimologia da palavra *tradução*, seus tipos e comenta sobre o ato de traduzir de forma não literal, sendo necessário o adentramento à cultura do idioma a ser traduzido. Este autor relata suas experiências como tradutor inclusive da obra de Rilke, os recursos utilizados para traduções num âmbito mais técnico, sobre os limites da tradução, que engloba questões de pontuação, do dito e não-dito, da ordem das palavras, além de destacar os critérios para o ofício de tradutor.

Ainda outra pesquisa no campo da tradução, sistematizamos a obra *Estudos de tradução*, de Susan Bassnet, mais especificamente o terceiro capítulo sob o título *Problemas específicos da tradução literária*, em que a autora discorre sobre o debate entre tradutores sobre a tradução de poesia. Nesse tópico, Susan apresenta sete tipos de tradução, catalogados por André Lefevere: tradução fonêmica, tradução literal, tradução métrica, tradução de poesia para prosa, tradução rimada, tradução em verso branco e interpretação. Nesta pesquisa, o foco aconteceu na interpretação, processo que suscita questionamentos sobre o texto-base traduzido e que favorece as variações poéticas.

Para a complementação teórica desta investigação foram selecionadas também algumas obras das quais foram retirados alguns conceitos, tais como *História universal da música*, de Roland de Candé, o livro *Teoria literária*, de Hênio Tavares, o capítulo do livro *Mitologia grega*, intitulado *Orfeu, Eurídice e o Orfismo*, de Junito de Souza Brandão e *Estudos de tradução*, de Susan Bassnet.

## DESENVOLVIMENTO

Apresenta-se abaixo o resultado final desta pesquisa de iniciação científica sob o título *A plagiotropia em Rilkeana, de Ana Hatherly*, relativa ao diálogo entre a obra da autora portuguesa, intitulada *Rilkeana*, e a obra do poeta alemão Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu*, especificamente a traduzida para a língua portuguesa por Paulo Quintela.

Por meio da investigação e discussão dos recursos poéticos encontrados, apresentamos os meios pelos quais Ana Hatherly constrói suas variações poéticas. Nos seis primeiros meses da pesquisa, a análise restringiu-se à segunda parte de *Rilkeana*, intitulada *Orfeu em queda livre e Glosas livres*, onde foram feitas breves análises das variações e os aspectos que as constituem, que já haviam sido sistematizadas no relatório parcial desta mesma pesquisa de iniciação científica, de agosto a outubro de 2012, e que novamente apresentamos de modo resumido neste relatório final.

Nossa pesquisa partiu da verificação de que os mecanismos utilizados por Hatherly em sua tradução na forma de plagiotropia advêm de seus profundos estudos acerca da poesia visual portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Segundo a escritora, em entrevista a Ana Marques Gastão, inserida na antologia *A idade da escrita e outros poemas* (2005) e no livro *Interfaces do olhar* (2004), sua infância foi marcada pela religiosidade, a qual colaborou para a rigidez na produção de seus trabalhos:

(...) vivia-se toda uma tradição cultural da época, muito da região do norte, crescia-se em casa com as criadas, convivía-se com a religião. Existia um conceito do sagrado, do divino e, sobretudo, do ritual. O ritual foi muito importante na minha formação. Lembro-me quando minha avó

me levava às igrejas, pelo menos a uma delas, do séc. XVIII, que ainda hoje existe, a Capela das Almas. Aquelas novenas ao fim da tarde no mês de maio cheias de flores e incenso... Eu via os anjos a dizerem-me adeus com a mão. Tinha alucinações. (HATHERLY, 2004, p.148)

Na citação acima, é importante destacar que aí se encontra a justificativa para a tentativa de materialização do Anjo pela autora na obra *Rilkeana*: ela possui raiz religiosa relacionada ao ritual cristão das novenas. Suas palavras, na citação acima, a princípio sugerem ironia ao retratar o aceno do Anjo, no entanto, apenas o fato de Hatherly mencionar a figura divina já é uma evidência do quanto o aspecto religioso não institucionalizado e as figuras religiosas estão presentes em sua obra poética. Mais adiante, Hatherly novamente fala a respeito do diálogo que procura fazer na referida obra, reportando-se à imagem angelical, ao invisível:

É exatamente isso: procuro esse diálogo impossível entre o visível e o invisível. A criatividade passa por aí, ou mesmo a relação com o sagrado, por querer tornar visível o invisível, o que talvez nunca seja totalmente possível. Não se trata necessariamente de querer ver, mas de ver por dentro. (HATHERLY, 2004, p.149)

É importante também, salientar a predileção de Ana Hatherly pelas religiões em geral, que se refletem constantemente em suas obras, não apenas em *Rilkeana*, como também em seu livro *Tisanas*, que possui recorrências do budismo zen, como uma forma de subversão aos próprios valores religiosos da autora e que possui o hermetismo como uma de suas principais características, fator que pode ser interligado à criatividade, à capacidade de criação e possível externalização do verdadeiro sentido produzido por uma

obra poética, cuja significação é dada pelo leitor na sua procura pelo dito no não-dito, no processo de leitura pelas entrelinhas do texto.

Para terminar a justificativa que remete à obra em estudo, Hatherly afirma na mesma entrevista, que após anos de publicação, de todo o trabalho desenvolvido a partir de técnicas que exploram a visualidade do poema, há uma espécie de regressão às formas tradicionais de fazer poesia, mas que apelam para a oralidade que, segundo ela, predomina em seus poemas, fator que interliga o posicionamento da autora sobre as formas estruturais do poema com os motivos que a levaram à produção de *Rilkeana*:

Eu, que passei tantos anos a defender e a praticar a visualidade do texto, chamando a atenção para as palavras escritas como representação de algo, hoje, ao fim de 45 anos de publicação, estou a regressar ao valor oral do poema, para que este volte a adquirir a sua importância original. Não estou a referir-me à fala no diálogo, mas à fala em poesia. (HATHERLY, 2004, p.151)

O aspecto musical, também recorrente nas variações de Ana Hatherly, é revelado na entrevista à Cecília Barreira inserida no livro *Leonorama: volume de homenagem a Ana Hatherly*. Esta entrevista aborda aspectos da vida particular da escritora, suas influências literárias, além de sua predileção pela música, um dos elementos norteadores de toda a sua obra poética:

Nos anos 50 eu já estava casada e tinha uma filha. Tinha muito que fazer em casa e viajava bastante para o estrangeiro, por razões de família. Mesmo assim, estudava música e desejava tornar-me cantora profissional de música religiosa barroca. Fui mesmo para a Alemanha para me especializar, mas uma grave doença pôs termo a essa minha aspiração. Foi então que comecei a escrever para publicar... 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. (BARREIRA, 2010, p. 11)

Conforme já foi esclarecido anteriormente neste relatório – na Fundamentação teórica -, o primeiro contato de Hatherly com a obra de Rilke foi nos anos 50, através de uma transmissão na Emissora Nacional, de algumas elegias traduzidas por Paulo Quintela. Ao mesmo tempo em que a poeta estudava música, ela teve acesso a traduções de poemas de Rilke. E a respeito da influência da música em sua obra, Ana Hatherly, em entrevista concedida a Fernando J. B. Martinho, afirma que é mais intensa que a de autores que a poeta leu:

Não tive nenhum autor ou conjunto de autores que me influenciasse directamente. Veja: li Rilke nos anos 50 e nunca mais o li até à redescoberta pessoal que *Rilkeana* significa. Há influências de pensadores, sobretudo da cultura oriental, que me formaram. A minha formação musical teve mais importância do que qualquer autor: quando escrevo variações sobre um autor (Camões, Joyce, Rilke, etc.) não significa uma influência, mas sim um exercício... A música é comunicação transcendente e disciplina. Os músicos e os pensadores ensinaram-me muito; os escritores não. Mesmo Rilke, ou Keats, ou outros que eu amei, não me influenciaram. Eu entro em diálogo com eles, o que é bem diferente. (HATHERLY, 2004, p.144-145)

Nesta pesquisa, as palavras de Hatherly tornaram-se o embasamento para os mecanismos utilizados na composição de suas variações poéticas, sendo esta expressão seu modo de traduzir textos artísticos e um dos processos por ela utilizado para fazer *plagiotropia*. Pelo fato de a própria autora dizer, no texto transcrito acima, que sua tradução corresponde a um diálogo, entende-se que o termo *plagiotropia* se refere a conversações entre os poemas hatherlianos com os poemas de outros autores em que ela utiliza construção poemática de diferentes estilos de época.

Uma dessas conversações ocorre pela recorrência da música nas variações poéticas, verificada pelo emprego de determinados conceitos dessa arte. No processo de variação da

música, e de acordo com Candé, “o próprio tema se transforma a cada variação, a ponto de só conservar de seu aspecto original certos elementos essenciais. É a variação propriamente dita.” (CANDÉ, 2001, p.410)

A primeira técnica faz alusão ao conceito de variação musical acima citado, já o segundo recurso, reside na teorização de Ana Hatherly, de seu trabalho arqueológico de compilação de textos visuais, intitulado *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, cuja técnica se chama *Eco* ou *Poema com eco*, que de acordo com a poeta, consiste na “repetição de sílabas dentro do verso de modo a que o final “responda” ao corpo principal...” (HATHERLY, 1983, p.253).

Dando um salto para os aspectos estruturais da obra referente a esta pesquisa, foram observadas duas técnicas que a autora experimentou durante seus estudos acerca da poesia visual e sua origem, as quais estão registradas na obra *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* e na obra *História universal da música*, de Roland de Candé. Quando se compara os conceitos de arte desta última obra com a técnica da variação que, segundo Hatherly, foi empregada na poesia concreta, verifica-se a influência da música moderna na poesia. Essa técnica utilizada pela autora constitui-se em diálogo entre o presente e o passado, dentro da perspectiva barroca, em contraste com os pressupostos da poesia concreta e suas influências musicais, mais especificamente no que diz respeito às variações musicais que, adequadas às formas poéticas, recebem o nome de variações poéticas.

Pode-se verificar que através dessas duas técnicas, é possível estabelecer o diálogo a que Hatherly se refere quando usa o termo *plagiotropia* para fazer a releitura crítica do passado. Em virtude desses modos de trabalhar com o texto poético, a escritora de imagens abandona parcialmente a visualidade do texto, dando preferência à forma tradicional de

dispor os versos livres e brancos, mostrando comedimento no uso da espacialização dos versos na página em branco, no jogo de palavras, abandonando a técnica de destruição de certezas, salientando, por sua vez, a materialização do Anjo através de ecos de vozes, ressaltando, além disso, a impossibilidade amorosa.

Como se escreveu acima, Hatherly não abandona completamente a visualidade do texto quando emprega a forma tradicional do poema em versos livres, nas variações, enquanto que nas subvariações, a forma convencional é deformada, assume uma nova visualidade, os versos são dispostos em uma aparente desordem. No entanto, os poemas analisados até a entrega do primeiro relatório deste projeto se concentraram apenas na segunda parte do livro, como já foi esclarecido anteriormente, e, naquela parte, as subvariações também seguem a forma tradicional do poema.

Após a discussão dos conceitos de variação, apresenta-se esse processo poético empregado por Hatherly no poema *Os Anjos*, sendo antecedida pela tradução feita por Paulo Quintela do poema Rilkeano:

#### Os anjos

Têm todos bocas cansadas  
e almas claras, sem orla.  
e passa-lhes por vezes pelos sonhos  
uma saudade (como de pecado).

Parecem-se quase todos uns aos outros;  
estão calados nos jardins de Deus,  
como muitos, muitos intervalos  
no seu poderio e melodia.

Só quando desdobram as asas  
é que despertam qualquer vento:  
Como se Deus, com as suas largas

mãos de estatuário, passasse  
 as folhas do escuro Livro dos Princípios.  
 (RILKE traduzido por QUINTELA,1998, p.64)

Os anjos

Todos têm uma boca lassa  
 E as claras almas sem limites.  
 E em seus olhos por vezes perpassa  
 Uma saudade (talvez de pecado).

Quase todos parecidos uns com os outros  
 Nos jardins de Deus estão calados  
 Como se fossem inúmeros intervalos  
 Em sua força e sua melodia.

Mas quando se desdobram suas asas  
 Despertam uma tal vibração  
 Como se Deus com sua vasta criadora mão  
 Folheasse o obscuro Livro do Início.  
 (HATHERLY,1999, p.81)

Nos poemas traduzidos por Quintela e Hatherly, pode-se verificar a tentativa dos dois poetas de materializar a figura do anjo: “boca lassa”, olhos [que têm] saudade (talvez do pecado)”. Nos trechos da primeira estrofe da tradução feita por Ana Hatherly, mais do que a materialidade, a poeta lê a alma dos Anjos. Na segunda estrofe, a energia criadora dos anjos aparece concentrada: “Nos jardins de Deus estão calados/ Como se fossem inúmeros intervalos/ Em sua força e sua melodia”. Em seguida, os anjos se mostram durante a ação de criar, conforme se lê na terceira estrofe do poema acima transcrito: quando as asas dos Anjos se desdobram, elas despertam tamanha vibração, que criam as coisas como se fossem criadas pela primeira vez. Assim, a energia dos anjos é liberada de suas asas e é comparada à energia de Deus na criação do mundo. É possível perceber também, que não existe diferença nos poemas traduzidos, exceto por questões de vocábulo que diferem de uma tradução para a outra, mas a essência do poema é a mesma. Ao mesmo

tempo, a partir do poema de Rilke, Hatherly constroi as subvariações. A imagem do anjo no poema, também remete à musicalidade, não apenas por sua imagem divina, mas pela busca da autora e do próprio Rilke, em ouvir a voz desse ser, e através da voz tentar materializá-lo. Nesse sentido, a figura do anjo também é a energia da música presente nas variações de Ana Hatherly, cujo aspecto musical também ilustra seus poemas. No plano da poesia, num sentido mais abstrato, existe a possibilidade de os anjos serem uma variação da própria divindade presente nos poemas de Rilke, e conseqüentemente nas variações hatherlianas. O poema *Os anjos* também atualiza-se não somente pela releitura feita pela poeta portuguesa, mas porque na sua releitura existe a temática da impossibilidade da relação afetiva, que é feita através da imaterialização do anjo.

Nas subvariações que seguem ao poema *Os anjos* na obra *Rilkeana*, ao utilizar-se das técnicas explicitadas anteriormente, a poeta portuguesa as intitula *Eco I* e *Eco II*, títulos que coincidem com as técnicas da poesia visual de origem barroca “poema com eco”, onde se nota que as subvariações respondem ao poema primeiramente apresentado acima e plagiotropado por Hatherly do poema Rilkeano que possui o mesmo título, mais acima transcrito, sem alterar as ideias principais. Por isso, pelo fato de os poemas-eco se referirem a um poema que foi o primeiro escrito segundo o processo de *plagiotropia*, é possível fazer a analogia dessa forma de fazer poesia com a variação musical, de acordo com o conceito apresentado por Roland de Candé, citado anteriormente, onde um tema se transforma e, ao mesmo tempo, conserva os elementos principais. Transcreve-se os dois poemas citados para verificar a utilização desse recurso por Hartherly:

Eco I

Porque temos as nossas almas lassas  
 sonhamos por vezes com os anjos que inventamos  
 e os anjos que sonhamos  
 obstinados gigantescos entes  
 enchem nossos anseios veementes  
 com seu invisível ímpeto claro.

E porque é enorme a nossa fome  
 em nossos obscuros repetidos apelos  
 sonhamos vê-los  
 ouvindo sua voz.

Mas os anjos não falam  
 e quando abrem suas grandes asas  
 as suas irisadas esplêndidas penas  
 perpassam nosso anseio com incrível fulgor  
 e ao nosso frágil singular fervor  
 dispensam o seu brilho inútil.

(HATHERLY, 1999, p.82)

Na subvariação transcrita acima, que responde ao poema *Os anjos* primeiramente plagiotropado por Hatherly, a figura do anjo é apresentada como a de um ser inventado e análogo ao homem, fugindo da concepção preconcebida de sua existência abstrata e divina; o anjo é desvinculo do sagrado para que seja materializado. Mas antes disso, o poeta idealiza o anjo para solicitar que outra concepção dele seja feita, agora fora dos padrões abstratos, pois estes estão presos a uma religiosidade institucionalizada. Em vez de serem vistos, eles poderiam ser ouvidos. Isto é visível na segunda estrofe: “em nossos obscuros repetidos apelos / sonhamos vê-los / ouvindo sua voz”. A oralidade e a musicalidade são evidenciadas quando a autora solicita, nesse mesmo trecho, a voz do anjo. Vale salientar, que essa figura divina novamente retrata as experimentações da escritora com o Barroco; dessa maneira, a figura central do poema é um ser invisível, o que remete ao contraste entre a visibilidade e a invisibilidade. Numa outra perspectiva fora da releitura feita com os

poemas de Rilke, a autora utiliza esse contraste jogando com a visibilidade e a invisibilidade do sentido nos poemas, o legível no ilegível, o que certamente implica em uma nova forma de leitura, com a participação ativa do leitor. Entende-se que, em *Eco I*, a autora utiliza, de modo contido, o contraste entre as manifestações do sagrado - isto é, entre as imagens divinas - e os recursos do Concretismo. A inibição, talvez possa estar relacionada com determinado caráter religioso institucionalizado em que os desejos são reprimidos, e isso incita a prática do pecado, mencionado pela autora na variação *Os anjos*. Paradoxalmente, mesmo diante da impossibilidade de materializar a figura do Anjo, a poeta mostra que existe uma pequena possibilidade de isso acontecer por meio da música, fenômeno artístico que se aproxima da voz do Anjo, ambos representados, no poema de Hatherly, tanto pela variação quanto pelo poema em eco. Leia-se o próximo poema para se fazer a discussão:

#### Eco II

Obstinadamente  
os anjos  
enchem nosso anseio veemente

Sereias do ar  
são quimeras da mente

Activo sonho  
de nós independentes  
da nossa invenção  
são reféns ardentes  
e da ambição  
que a todos seduz  
desafio extremo  
vertigem de luz

Sobre os despojos das almas escassas  
pairam calados  
com suas bocas lassas.

(HATHERLY, 1999, p.83)

Fazendo analogia entre o poema Rilkeano *Os anjos* traduzido por Quintela e o poema com título homônimo na variação poética de Hatherly, encontramos pequena variação no emprego de adjetivos: “bocas cansadas”, na primeira tradução, torna-se “boca lassa” na segunda; “almas claras” na primeira sofre pequena inversão para “claras almas”. No poema em eco número I, porém, a subvariação é bastante radical, pois o substantivo “almas” das traduções de Quintela e de Hatherly transformam-se em “ímpeto” e modificam o adjetivo para o masculino singular “claro”. Fazendo ainda a analogia do poema *Os anjos*, plagiotropado por Ana Hatherly, com os poemas Eco I e Eco II, destaca-se a palavra “lassa- lassas”, que remete a significações diferentes dependendo dos substantivos que esse adjetivo acompanha: em *Os anjos* e *Eco II*, acompanha “boca”, “bocas”, e em *Eco I*, qualifica “almas”; a variação radical entre esses três poemas concentra-se na palavra “almas”: no primeiro poema se relaciona com o adjetivo “claras”; no segundo, ao adjetivo “lassas”; e no terceiro, ao adjetivo “escassas”. No poema *Os Anjos*, de Rilke, e traduzido por Ana Hatherly, eles parecem sonhar e permanecem mudos, enquanto em *Eco I* os homens sonham com eles e com as suas formas de “gigantes entes” e querem ouvir sua voz. Ainda de acordo com a tradução feita por Ana Hatherly, os anjos só existem porque nós os criamos em nosso anseio de querer que eles existam. Nossa imaginação abre as asas dos anjos e é análoga a estas.

Nesse diálogo estabelecido entre a obra de Ana Hatherly e Rilke, a musicalidade está presente no poema quando o próprio conceito de variação musical se torna aplicável à poesia hatherliana. No entanto, a técnica dos poemas com eco é aplicada no sentido de que não é o número de sílabas que responde ao corpo principal do poema, mas as subvariações, conforme foi possível constatar acima.

Dando continuidade a esta pesquisa a partir do período de dezembro de 2012 a julho de 2013, prossegue-se a abordagem acerca dos modos de fazer poesia,

especificamente no livro *Rilkeana*, onde Ana Hatherly realiza a *plagiotropia*, uma releitura crítica dos poemas de Rilke.

Com a publicação de *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, observa-se que Ana Hatherly utilizou alguns recursos da poesia visual na escritural, evidenciando o aspecto pictórico dos seus poemas, junto às técnicas da poesia concreta. Posteriormente, no livro *Po-Ex – textos e teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, a poeta destaca o Programa de Estruturas Poéticas, onde ressalta os mecanismos de construção dos seus poemas de forma mais completa e ao mesmo tempo sintetizada. Esse programa vem a seguir transcrito:

### **PROGRAMA DE ESTRUTURAS POÉTICAS**

TIPO A	
	deslocação semântica de uma palavra privilegiada num contexto
TIPO B	
	evolução semântica acelerada de uma palavra privilegiada num contexto
TIPO C	
	vocábulos gregos ou latinos e neologismos concebidos a partir de raízes clássicas, cujo significado é obscuro ou foi obscurecido, adquirem comunicabilidade fonética e formal
	<i>Variante A</i>
	palavras cujo emprego se desprezou ou caiu em desuso, ou cujo significado inicial se desvirtuou com o uso, são aplicadas com rigor etimológico
TIPO D	
	uma linguagem simples e uma sintaxe lógica são perturbadas por um processo subjacente de sistemática deslocação do significado
	<i>Variante A</i>
	a deslocação do significado é alternadamente real e simulada
TIPO E	
	descolocação por metáfora e metonímia
TIPO F	
	contrastes resultantes do rigor etimológico da linguagem, da desmontagem da metáfora, da descolocação do significado, do emprego da recorrência
TIPO G	
	metalinguagem
TIPO H	
	comutação do sintagma

No programa acima citado, elaborado pela poeta, constata-se a possibilidade de utilizá-lo para justificar a variação poética como uma das formas de escrever poemas no período em que estava em vigor o movimento de poesia experimental. Nesse programa, a autora destacar a palavra *variação*, que constitui uma das possibilidades de escrita do poema, outra forma de fazer poesia, dentro das bases do movimento.

Como está descrito no programa poético elaborado por Hatherly, a comutação sintagmática de uma palavra é desenvolvida no contexto, conforme o tipo H. Esse processo poético é encontrada principalmente no poema intitulado subvariação IV-A, que se transcreve a seguir:

#### IV-A

Ó árvores da vida  
de que pendemos  
dependemos  
descendemos

Aladas serpentes  
vosso jogo angélico  
nos ultrapassa

Nossa batalha  
nossa derrota  
nossa agonia  
talvez nos divirta

Por ordem vossa

c  
a  
i  
n  
d  
o

nos tornamos vossos

(HATHERLY, 1999, p.46)

A comutação, definida como a troca de uma coisa por outra, é percebida tanto no exemplo acima citado e nas demais variações e subvariações já discutidas neste relatório, onde a poeta substitui palavras presentes nas variações por subvariações, alterando suas disposições no poema e criando novos sentidos para os versos, criando novas possibilidades de leitura do poema e tornando-o compreensível para o leitor por meio da linguagem atualizada ao tempo deste leitor, apesar de ocorrer a desconstrução sintática dos poemas de acordo com o recurso concretista. Leia-se a variação IV para se entender o processo:

## IV

Ó árvores da vida  
de que pendemos  
entre ser e não sermos

Do ciclo das vossas estações  
desse corpo a corpo  
dependemos  
entre áspide e flor  
por vosso favor

De vossas entranhas finezas  
de vossas estranhas façanhas  
descendemos  
aladas serpentes  
de vosso jogo angélico  
que nos ultrapassa

Presentes e passadas penas  
prenunciam  
o abismo  
os âmagos de vossas paixões

Assistir à nossa batalha  
como quem espera fera  
assistir à nossa derrota  
porque queremos o que permanece  
e a nossa passagem  
entre o universo e brinquedo  
o estreito da nossa agonia  
talvez vos divirta

E da nossa infância  
 para sempre separados  
 por ordem vossa nos tornamos  
                                   nossos próprios pais  
                                   nossos próprios filhos  
 da nossa própria vida  
 aos poucos deslizando

e por fim  
                   caindo

(HATHERLY, 1999, p.45)

Vale salientar que o deslocamento das palavras é visível tanto nas variações como nas subvariações sendo, portanto, construídos da mesma forma. O jogo, nos poemas de Hatherly do livro *Rilkeana*, está na desconstrução e reconstrução de sentidos dos poemas. A própria autora se coloca no lugar de um poeta-leitor ativo ao criar nas subvariações novas possibilidades de interpretação, inserindo vocábulos diferentes nos poemas construídos com as bases do Concretismo que diferem parcialmente dos vocábulos presentes nas variações, na tentativa de sintetizar as ideias contidas nas variações e nas elegias de Rilke.

A inserção de novas palavras e a nova significação do poema está no programa desenvolvido por Hatherly, no tipo D, onde discorre a respeito de sua poesia escritural e de outros poetas inseridos no movimento de poesia experimental: “uma linguagem simples e uma sintaxe lógica são perturbadas por um processo subjacente de sistemática descolocação do significado / a deslocação do significado é alternadamente real e dissimulada” (HATHERLY, 1981, p.76).

Esta perturbação de que fala a autora, possivelmente refere-se ao jogo de disposição de palavras na página em branco, presente nos seus poemas escriturais. Da mesma forma

em que se pode ver o deslocamento dos versos nos poemas acima, também é possível perceber a “queda” existente tanto na subvariação IV-A, como na subvariação VII-B, onde a autora representa visualmente a queda a que se refere o poema a partir da disposição da palavra “estendesse” (1999, p.59), evidenciando a denominação de poema-objeto, proposto por Chalhoub: “o código verbal e suas qualidades, sejam sonoras, sejam visuais, ao se desenharem (com-figurar) diagramadamente (desenho que mostraria, no conjunto, os elementos da relação), adquirem características do objeto que definem”. (CHALHUB, 2005, p.39). A descolocação do significado, no caso das variações está relacionada ao sentido do poema, e a perturbação além de referir-se à mudança de sentido nas linguagens de Ana Hatherly e Rilke, refere-se à possibilidade que a autora tem de explorar os espaços em branco da página, causando o primeiro impacto no leitor tradicional pelo aspecto visual do texto, pela alteração dos versos, porque o que o leitor espera numa primeira leitura de um poema é perceber sua estrutura tradicional e a essência do lirismo, mas isso se faz ausente parcialmente nas variações inseridas na obra. É possível que a forma decadente da representação visual das palavras “caindo” e “estendesse” representem a densidade dos poemas de Rilke e das variações bem como uma representação visual da própria significação literal dos verbos “cair” e “estender”, forma visual onde a palavra descende e não é verificada nos outros poemas do livro.

O legado teórico da autora é rico no que diz respeito às estruturas teóricas dos poemas concretos e da teoria da poesia experimental em Portugal de um modo geral. A princípio, a leitura de seus poemas provoca a sensação inovadora em seus textos, mas ao mesmo tempo estes se apresentam de forma minimalista, seja por sua forma, seja pelas técnicas utilizadas até então desconhecidas pelos leitores, trazendo um conceituado e consistente registro teórico, feito inclusive pela própria poeta junto com outros escritores. Além das técnicas de poemas com eco e do conceito de variação musical que se aplica às

variações poéticas, é desvelada a utilização de outros padrões determinados pelas bases teóricas da poesia experimental e seguidos com rigor técnico por Ana Hatherly. É importante ressaltar que as teorias da poesia experimental foram registradas, mas não com o intuito de serem seguidas a rigor, isto é, como foram escritas, tendo em vista que as artes já possuem na segunda metade do século XX um caráter experimental, e o diálogo realizado pela escritora faz parte dessas experimentações.

Num salto mais profundo no universo poético de Ana Hatherly, neste estágio da pesquisa foram analisadas algumas variações, suas respectivas subvariações e alguns trechos das *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke.

A partir de agora faz-se a análise comparativa da *Primeira elegia* de Rilke, com as *Variações elegíacas*, de Hatherly, constantes nas páginas 29 a 73 de *Rilkeana*, seguida da complementação com as plagiotropias da segunda parte de *Rilkeana* intituladas *Orfeu em queda livre* e *Glosas livres*.

Nem Ana Hatherly nem Rilke definem o termo elegia nas entrevistas, ensaios ou no livro *Rilkeana*. Por isso, foi pesquisado esse conceito no livro *Teoria literária*, de Hênio Tavares, para quem a *elegia* ou *treno*, “comporta as composições de tristeza e de luto” (TAVARES, 2002, p.282). Na obra do poeta alemão, a tristeza reflete o caráter do sujeito do poema ao buscar a figura do Anjo, num sentido transcendental que, segundo foi dito anteriormente, difere da concepção do divino tida por Ana Hatherly.

Nas *Variações elegíacas* de Hatherly um dos aspectos identificados com mais facilidade e de que se discorreu anteriormente foi o da musicalidade, cujo recurso é admitido pela escritora nos ensaios e entrevistas, inseridos na obra *Interfaces do olhar*. Na carta enviada a Elfriede Engelmeyer, conforme se discorreu na Fundamentação teórica deste relatório, Hatherly revela que a ideia de variação surgiu dos seus estudos musicais em sua estada na Alemanha e do seu desejo de seguir carreira como cantora. A autora diz:

As Paixões de J. S. Bach e em geral a música dessa época, que eu estudei na Alemanha, são pilares essenciais na formação da minha sensibilidade. Mozart, Schubert, Hayden, e é claro, Beethoven (cuja biografia eu li na minha juventude, banhada em lágrimas) têm um lugar importante. Mahler, só veio muito mais tarde. Schonberg, Berg, Webern, completaram o leque da minha sensibilidade musical. Mas esse leque é muito mais vasto. Eu estudei muito seriamente a música, sobretudo nos aspectos da composição e desse estudo me ficou um gosto pelo rigor e uma entranhada disciplina que, por exemplo nas *Rilkeanas*, se pode ver claramente. Mas em outras obras também. E até no meu comportamento em geral. (HATHERLY, 2004, p.126-127)

Ao mesmo tempo em que a autora observa o quanto a música está presente na sua poética e de um modo especial em *Rilkeana*, vale lembrar que a poeta emprega também recursos da poesia simbolista, que possui como principal característica a musicalidade, seja pela estrutura, seja pela utilização de vocábulos que remetem à música.

Na *Variação I*, ao mesmo tempo em que é posta em destaque a impossibilidade de determinada materialização angelical, a voz do Anjo é inventada, embora o sujeito do poema escreva que o anjo não existe, é o silêncio: “Oíço vozes / mas são vozes inventadas / porque é inútil perscrutar o silêncio...” (HATHERLY, 1999, p.29) A ausência do anjo é análoga ao desencanto com o desejo de relação amorosa, pois, no decorrer das variações, é evidenciada a temática amorosa, mas de uma forma em que o êxtase ou prazer é posto de lado, embora o amor seja uma manifestação do sagrado. O amor, então, nas variações em forma de elegias, origina a desilusão com as relações afetivas.

Não serão analisadas as quatro as subvariações relativas à *Variação I* acima discutida, a saber, *Variação I-A*, *Variação I-B*, *Variação I-C* e *Variação I-D*, porque esse processo já foi demonstrado anteriormente neste relatório - especificamente com os poemas *Eco I* e *Eco II*, subvariações do poema *Os anjos* da autora, plagiotropado do poema homônimo Rilkeano - pois esse recurso compreende o jogo com os versos na

página, ora sintetizando, ora mantendo a ideia central do poema, inovando uma primeira ideia poética de Rilke.

Na *Varição II*, o Anjo se faz presente e ausente ao mesmo tempo e percebe-se que os experimentos da poeta portuguesa com as técnicas poéticas do Barroco são utilizadas, relacionadas aos “divertimentos proveitosos” das sociedades daquele período barroco, pela construção de labirintos poéticos, sempre com um aprendizado moral, como afirma a autora no ensaio intitulado *O divertimento proveitoso – enigmas barrocos portugueses*.

Em virtude disto, verificou-se, nessa segunda variação, especialmente na quarta estrofe, uma espécie de ensinamento moral e relacionado à afetividade, no sentido de que ela não pode se realizar: “A prática das coisas / indifere tudo / e com o tempo / o nosso coração / deixa de ansiar / não querer mais procurar / o estreito círculo do outro...” (1999, p.36)

Ao tentar inovar o pensamento do eu-lírico rilkeano, Hatherly atualiza, sem alterar a ideia do poema, a temática dos afetos, pois no poema de ambos os autores permanece o erotismo poético ligado ao sagrado. Nesta *Varição II*, a escritora destaca a esperança por uma relação amorosa, como uma súplica para encontrar o ser desejado: “Não me abandona mais / o terrível anjo / que no seu abismo / guarda o segredo / do ideal do outro... E agarrados a uma indizível esperança / mudamente imploramos / mais tempo / mais tempo / mais vida” (1999, p.36-37).

Na *Varição III*, novamente há o ensino proveitoso relacionado à afetividade por meio da apresentação, ao leitor, dos sintomas da paixão, a qual é expressa, nas subvariações ou *Variações III-A* e *Varição III-B*, também como uma manifestação divina na tentativa de personificação da figura angelical. A religiosidade como busca de religação do homem com o elemento original e sagrado se faz presente no momento em que a autora destaca: “Não / nenhum rosto materno sobre o nosso debruçado / nos consolaria / se

houvesse esse rosto / essa ternura impossível de entender” (1999, p.40). Isso sugere que as coisas possuem origem sagrada e não há empecilho para a externalização instintiva da relação afetiva, posto que esta é inerente à condição humana. O amor, nessa variação poética, pode provocar no homem o reconhecimento de que ele não sabe dele mesmo nem de seu caráter divino: “Quem ama / fica cheio de não-saber / não pára de procurar” (1999, p.40).

Na *Varição IV*, observam-se questionamentos acerca da vida personificada pelas árvores que geram os homens e assistem a seus sofrimentos: “Assistis à nossa batalha / como quem espera fera / assistis à nossa derrota / porque queremos o que permanece / e a nossa passagem / entre universo e brinquedo / o estreito da nossa agonia / talvez vos divirta”. (1999, p.44-45). Na *Varição IV-A* e *Varição IV-B* confirma-se que a vida é a metáfora de “aladas serpentes” que joga com o homem, o faz cair e o derrota por causa das paixões dele.

A *Varição V* questiona os quererres incessantes do homem diante da vida, além de ser uma reflexão de vida, um aprendizado moral: “E tu / vontade insatisfeita / onde encontrarás / os frutos da árvore do querer / as alegrias do estar e do ser / que nos rompem o peito / de tanto as ansiar?”. (1999, p.48) A poeta escreve que o homem é um recém-chegado que desconhece os mistérios da vida e deseja um objeto: “E na busca heroica / do instante transfigurado / o activo martírio de prosseguir / faz de nós / desamparados / peregrinos recém-chegados” (1999, p.49). A *Varição V-A* e *Varição V-B* reiteram a ideia de que o desejo do homem o deixa desamparado, pois o impele a buscar o objeto de seu desejo e a se martirizar por isso.

A *Varição VI* evidencia o paradoxo da vida e da morte. Vale ressaltar que isso, além de certo pessimismo, são recorrentes nas elegias de Rilke. Em um eixo está a árvore simbolizando a vida, noutra o amargor de seus frutos. É apresentada a possibilidade de o

homem ser tudo e nada ao mesmo tempo: “Ó doçura / porque amargas tanto / a nossa tentação de florir / ao mesmo tempo sendo tudo / e nada?” (1999, p.53). O homem, em contato com a morte, fica mais próximo do objeto de desejo, o Anjo.

Na *Variação VII*, juntamente com a *Variação VII-A* e a *Variação VII-B*, a poeta portuguesa utiliza o contraste barroco para dizer que a voz do anjo foi ouvida: “A tua voz / oh voz imensa / o teu grito inaudível / outrora / era o nosso templo do porvir / a nossa resolução / a cegueira esplêndida do jogo das promessas”. (1999, p.56). Ela contrasta ainda o tempo de “outrora” com o “agora”, momento da surdez à voz angelical e da malsucedida procura pelo anjo.

A *Variação VIII*, assim como suas duas variações, *VIII-A* e *VIII-B* fala sobre o anseio do homem de ser e estar no mundo, mas predomina nele os sentidos, as necessidades corporais. “O animal / vigilante e quente / quer contato / quer tocar / morder / roer / depois deitar / dormir / estar plenamente / entregue”. Ao mesmo tempo, ele quer ver o que existe do outro lado do espelho, o Infinito Além, mas sabe de sua impossibilidade: “Eternamente inquietos / enchamos as salas do espetáculo da vida / assistimos / e participamos na *performance* / sem nunca podermos / realmente / ver”. (1999, p.60-61)

Na *Variação IX*, e na *Variação IX-A* e *Variação IX-B* há o questionamento da validade de viver sem amor, pois isso deixa o homem morto por dentro, um morto vivo. Há questionamentos se a terra, a vida e a alma se cumprem, favorecem a criação, se quando se ama é amado reciprocamente e se, quanto mais o homem se realiza mais ele caminha para a morte, o invisível.

Por fim, a *Variação X*, juntamente com as variações *X-A*, *X-B*, *X-C* e *X-D*, apresenta a gradação da procura pela imagem do Anjo, da sua voz, seguida do desencanto com a surdez, que impede o homem de ouvir a voz angelical, até o ponto em que o sujeito do poema alcança a amargura por causa de tal impossibilidade

Realiza-se, a partir de agora, a discussão a respeito da tradução de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, feitas por Hatherly na segunda parte de *Rilkeana* intitulada *Glosas livres*, por meio das leituras sistematizadas na fundamentação teórica, demonstrando o modo como acontece a variação, a subvariação e o eco poético.

Conforme se observa pelo título das obras, a poesia de Rilke, utiliza formas poéticas diferentes, de um lado, a elegia; de outro, o soneto. Hênio Tavares, teórico da literatura, apresenta-nos uma definição do soneto: “É uma composição de 14 versos, distribuídos em 2 quadras e dois tercetos, sendo o último verso a chamada “chave de ouro”, que deve conter em si a essência geral do poema”. (TAVARES, 2002, p. 305) Pelo aspecto visual das variações de Hatherly, é possível averiguar que a autora foge a esse conceito, utilizando-se de outra estrutura, dispondo aleatoriamente os versos, processo que se enquadra no tipo de poesia-variação, em que destaca a visualidade das palavras na página com o rigor técnico recomendado pelo programa da corrente de poesia experimental. Nas *Glosas livres*, a poeta trabalha a variação para contestar, complementar, completar, esclarecer e atualizar a linguagem dos sonetos rilkeanos. A primeira variação de Hatherly que se destaca é a da mudança poética da forma do soneto para a forma de glosa. Para Hênio Tavares, a glosa “consiste em tomar um motivo (o mote) e desenvolvê-lo ideativamente, repetindo-lhe os versos ou o verso, através da composição ou no final dela.” (2002, p. 285).

No poema *Os apressados*, variação do soneto XXII, de Rilke, traduzido por Quintela, a autora transmite a sensação de complementação através de respostas dadas e contestações feitas aos sonetos rilkeanos, e não apenas respostas mas também contestações. Tanto o soneto rilkeano quanto a variação feita por Hatherly são semelhantes no que diz respeito à temática e a alguns vocábulos, a efemeridade da vida, a reflexão sobre as coisas mundanas, o imediatismo do homem. Enquanto na segunda estrofe do

soneto de Rilke traduzido por Paulo Quintela consta: “Tudo o que se apressa / passará em breve; / pois só o que fica / nos iniciará”. (RILKE, 1998, p.191) A temática da efemeridade presente no trecho é complementada na segunda e terceira estrofes da variação hatherlyana desse modo: “Corremos empurrados / como água que se despenha / duma alta cascata / Caindo / a água paira um instante no ar / abrindo o prisma / de um breve arco-íris / e depois prossegue / esquecida do voo”. (HATHERLY, 1999, p.87) Hatherly traz o elemento *água* para ilustrar a efemeridade citada por Rilke em seu soneto e traz, juntamente com a correnteza, o esquecimento do voo. Já na quarta estrofe do mesmo soneto de Rilke, lê-se: “Não lanceis o ânimo, / moços, no que é rápido, / no tentar do voo”. (1998, p.192) Esse desânimo do poeta é contestado nas variações de Hatherly: “Para quê o voo / a queda / a flor?”. (1999, p.87) Já na última estrofe de seu soneto, Rilke diz: “Tudo é repousado: / o escuro, o claro, / a flor e o livro.” (1998, p.192), e Hatherly, em sua glosa, refuta: “Onde o repouso? / Há uma bênção divina no esquecimento” (1999, p.87). Ou seja, enquanto Rilke enfatiza o voo, Ana Hatherly apresenta-o de outra maneira, afirmando que o voo é esquecido, porque tudo é efêmero. A temática da efemeridade ilustrada no voo e na recorrência a elementos da natureza pela poeta portuguesa, é feita de forma ousada, devido a sua contestação da voz de Rilke em *Sonetos a Orfeu*. Vale ressaltar que a variação já se constitui de uma subversão poética, por ter caráter de fuga dos padrões tradicionais de métrica, rima e versificação de um modo geral.

O soneto XXIII, de Rilke, traduzido por Quintela, é plagiotropado na glosa *Sob os silêncios do céu*, de Ana Hatherly. Pela tradução de Quintela se observa a complexidade do jogo lexical de Rilke. A poeta portuguesa apresenta o jogo de maneira menos complexa, pois realiza a sintetização da ideia rilkeana: Na primeira estrofe de sua glosa, Hatherly diz: “Sob os silêncios do céu / caminho solitária / apoiada só na minha ironia” (1999, p.88); enquanto na primeira estrofe de seu soneto, Rilke diz: “Só então / quando o voo / já não

por mor de si / subir nos céus silentes / a si mesmo bastante...” (1998, p.192). Nos dois poemas, existe uma crítica acerca da figura do anjo, pois Ana Hatherly reitera o qualificativo de orgulhoso ao anjo dado pelo poeta alemão: “só quando um alvo puro / de aparelhos crescentes / vença o imberbe orgulho...”. (RILKE, 1998, p.192). Ainda, no soneto rilkeano, há mais características personificadoras do personagem divino: “para em claros perfis, / utensílio acabado / brincar dilecto dos ventos, / certo baloiçante e esbelto...” (1998, p.192). Nesse sentido, trata-se de uma crítica à ideia da existência do anjo. O orgulho retratado pelos poetas na figura angelical indica a constatação da inexistência de contato direto do homem com o sobrenatural. Essa contestação aparece mais fortemente e de modo realista e direto nos poemas em forma de variação de Ana Hatherly, a qual apresenta o anjo como invenção, nada mais do que “vozes inventadas”. O que resta então, dos vestígios da divindade, são os “voos solitários” citados nas variações hatherlyanas: “Sob os silêncios do céu / neste novo Inferno / a cada um só resta / mas resta ainda / o seu próprio voo solitário” (1999, p.88). Lê-se, no soneto XXIII, rilkeano: “pode o que aos longes se achega, / precipite o lucro, / ser o que, / em solitário voo, conquista.” (1998, p.192). Há, além da postura crítica ao anjo, uma paradoxal sugestão de semelhança entre os dois poetas, Hatherly e Rilke, com o anjo, pois esta segunda se compara, por sua ironia, descrita na primeira estrofe, ao orgulho do anjo, para aproximar do ser angelical a figura do poeta; este é irônico por ser orgulhoso, é um outro anjo não personificado. Pode-se dizer que a poeta portuguesa se coloca nesse extremo, enquanto se observa que, no outro extremo do orgulho do anjo, está o poeta Rilke, caracterizado pelo pessimismo em sua poesia.

A glosa livre *Os jardins imaginários*, variação hatherlyana do soneto XVII, de Rilke, remete ao universo que, ao mesmo tempo, é criado pela poeta portuguesa e pelo alemão, já que há um diálogo entre as duas obras sobre o tema da impossibilidade de

realização amorosa. Esse tema é atualizado na glosa de Hatherly, é tratado próximo da realidade cotidiana, nada propiciadora para a materialização do Anjo, e, por isso, o tema é colocado em contraste com as criações de um universo inventado. Esse modo de apresentar o tema do anjo, ao mesmo tempo, contrasta com a ideia do anjo na obra de Rilke, que o tenta materializar de forma transcendental, ao celebrar a vida e a morte através do pessimismo em seus poemas. No *soneto XVII*, com o qual Hatherly dialoga, o poeta Rilke menciona a fonte oculta, que talvez sejam os jardins imaginários hatherlyanos por meio dos quais a poeta cria a ideia de que o desejo se realiza no espaço da imaginação: “Lá no fundo o velho, enredado, / raiz de todos os seres / erigidos, fonte oculta / que eles nunca viram.”. (1998, p.189) Ainda é possível sugerir que, para Hatherly, por meio dos versos “não somos dignos / de fruir de tais gozos” (1999, p. 89), não é possível ao homem encontrar o Anjo.

Na última glosa de *Rilkeana*, que tem como título o mesmo nome dado à segunda parte do livro, *Orfeu em queda livre*, Hatherly dialoga com *Vom moenichischen leben I – Das stunden buch* e *Am rande der nacht*, in: *Das buch der bilder*, segundo consta abaixo do título do poema, no livro *Rilkeana* e que Paulo Quintela assim traduz: *Livro primeiro - O livro da vida monástica*, inserido em *O livro de horas*, e poema *Cair da noite*, em *O livro das imagens*, de Rainer Maria Rilke. Nessa variação poética, não há semelhança nos vocábulos, na estrutura textual sua configuração é apresentada por versos livres e características concretistas no plano visual. Nos últimos versos, Ana traça um laço de irmandade com Orfeu, mudando o foco do personagem principal da obra, que é o anjo, para aquela figura mitológica, de quem Junito de Souza Brandão fala, no livro *Mitologia Grega*:

Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi verdadeiro criador da “teologia” pagã.

Tangia a lira e a cítara, sendo que passava por ser o inventor desta última ou, ao menos, quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às Nove Musas. Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade. (BRANDÃO, 1991, p. 141)

No poema de Hatherly, é possível estabelecer a ligação entre Orfeu, Rilke e a própria poeta, quando se lê: “sou tua irmã-irmão / corda tensa / Orfeu em queda livre” (1999, p.91). A afinidade entre as três figuras pode ser observada, de um lado, pela musicalidade de Orfeu também presente na poesia concreta e experimental, como também na poesia simbolista, em especial, na poesia de Rilke. Nesse ponto, a poeta portuguesa confronta duas releituras poéticas e órficas, a dela e a de Rilke, e, para isso, utiliza o programa plagiotrópico por ela própria formulado.

No diálogo de Hatherly com Rilke, o caráter de complementaridade se mostra quando a poeta confronta seu poema com *O livro da vida monástica*, de Rilke. Ela escreve: “O que interrogo / é a tua relação / entre esse *dunkel tun* / que te moveu outrora / a culminância dessa lei / dessa rede / que nos impede a fuga e afoga”. (1999, p.91) A respeito dessa relação com a escuridão, a poeta sugere que Rilke, para falar do anjo, mantém-se reservado em meio ao escuro. Isso está de acordo com o seguinte poema rilkeano: “Amo as horas nocturnas do meu ser / em que se me aprofundam os sentidos” (1998, p.76); e mais adiante: “Escuridão de que provenho, / amo-te mais do que à chama / que limita o mundo...”. (1998, p.77) Observa-se, no verso hatherliano, a predileção da poeta pelo *dunkel tun*, o “fazer escuro”, alusão ao contraste barroco claro-escuro tão destacado nos trabalhos da autora. Na segunda estrofe da acima mencionada glosa de Hatherly, a poeta ilustra com elementos da natureza, o estado poético rilkeano, na busca de ele se conectar ao divino. A conexão se faz com o poema *Cair da noite*, onde Rilke retrata a escuridão: “Cai a noite a mudar devagar os vestidos / que uma franja de árvores velhas

lhe segura; ...e deixam-te, sem pertenceres de todo a qualquer delas, / não tão escuro como a casa silenciosa, / não tão seguro a evocar o eterno, / como a que cada noite se faz estrela e sobe; ...” (RILKE, 1998, p.68)

Estruturalmente, de acordo com a autora de *Rilkeana*, as variações elegíacas possuem a estrutura de uma coroa poética barroca. A variação na segunda parte do livro já não tem caráter sintético, mas caráter completivo das ideias, do sentido do poema. São duas linguagens que se completam. Observa-se que as subvariações, diferentemente das variações, já possuem uma ordem decrescente e também sintética, mas que, diferentemente dos poemas da segunda parte do livro, que complementam o sentido dos poemas de Rilke, a subvariação apresenta a ideia do poema principal, nesse caso, dos poemas principais, as elegias de Rilke e as variações hatherlianas.

Ainda no que se refere à estrutura de *Rilkeana*, de modo geral, Elfriede Engelmeyer diz, em Diálogo(s), na abertura do livro de Hatherly, que “cada variação é, ao mesmo tempo, redução e expansão” (ENGELMEYER, 1999, p.23). João Barrento, também na apresentação do livro, sob o título *Mas resta ainda...*, esclarece:

Cada uma das dez Elegias de Rilke, ou o seu tema dominante, é glosada num poema-variação, que por sua vez se desdobra em subvariação-síntese, em número variável, mas simétrico, de modo a formar a “coroa”: quatro para os primeiro e décimo poemas-variação, e duas para os oito restantes. Cada série de variações abre com uma glosa, acutilante e desencantada, que dá o tema (...) para depois o retomar, fragmentando essa primeira variação em mais quatro ou mais duas (...) as variações fazem-se por um processo de desmembramento, selecção e amplificação de fragmentos de discurso que, no primeiro poema-variação, ainda se apresentavam como parte de um todo em que as arestas mais cortantes se atenuavam. (BARRENTO, 1999, p.14-15)

Apesar do caráter aproximativo do modo de fazer poemas dos dois poetas, como foi verificado anteriormente, esse aspecto não se aplica a um processo de tradução. As afinidades, por parte de Ana Hatherly, são verificadas em termos de linguagem e no objeto comum de buscam uma relação com o divino.

Nota-se, então, que nas variações e subvariações hatherlianas existe uma deturpação do sofrimento, que é provocado pela imaterialidade do Anjo, da mesma forma como ocorre em Rilke, mas nesse caso, Ana Hatherly traz as ideias centrais das elegias para uma linguagem atual, derivando a temática divina para a impossibilidade da relação amorosa, a desmistificação das figuras divinas, e para questionamentos de teor humanístico, como os desejos do homem atual. E como não existe criação sem erotismo, Ana subverte eroticamente, pela abordagem do tema amoroso e o desejo, embora impossível de concretizar, de materialização do Anjo, incitando o leitor a confundir esta figura divina à imagem dele, leitor, personificada e materializada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até a apresentação do relatório parcial deste projeto, a conclusão a que se havia chegado era a de que a técnica do “poema em eco” demonstra a experimentação de Ana Hatherly com o estilo barroco; nas variações/ecos, é possível perceber o tema da impossibilidade da relação amorosa, expresso pela tentativa malsucedida de materialização do anjo pelos moldes tradicionais em que essa figura é concebida; a plagiotropia é um processo artístico e peculiar de tradução, baseado em variação, subvariação, eco de uma obra tomada como referência. No caso específico desta pesquisa, o objeto foi o livro de poemas de Rainer Maria Rilke, plagiotropado por Ana Hatherly e tendo como referência a tradução da obra do poeta alemão feita por Paulo Quintela; o conceito de variação musical, aplicada à poesia concreta, e a teorização da forma de poesia visual chamada “eco” deixam explícitos os mecanismos utilizados por Hatherly para a construção das variações poéticas em *Rilkeana*; e, por fim, os processos até aqui mencionados interligam os temas tratados poeticamente no passado aos mesmos temas atualizados.

No final desta pesquisa, faz-se algumas considerações:

- Não se trata do diálogo entre os poemas de Ana Hatherly com os de Rilke, mas também do diálogo entre os tradutores da obra de Rilke, no caso, entre Ana Hatherly e Paulo Quintela;
- Os poemas do livro *Rilkeana*, como afirma a poeta Ana Hetherly, são *plagiotropia*, denominação que se afasta dos conceitos de alegoria, plágio e algumas categorias de tradução;

- As variações e subvariações de Ana Hatherly são “sintetizações” que complementam, pela contestação, discordância ou reiteração da ideia dos poemas rilkeanos;
- Tanto na poesia de Rilke como na de Ana Hatherly há o tema do caráter sagrado do homem, mas abordadas de modo diferente. Rilke busca o sagrado no elemento transcendental, tentando uma aproximação do homem com o divino, enquanto Hatherly questiona a possibilidade de materializar o anjo, o elemento divino e, em consequência, a relação amorosa.

Retomando a questão da tradução, comentada brevemente na introdução deste projeto, Paulo Rónai, no livro *A tradução vivida*, apresenta a etimologia da palavra: “em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor introduz num ambiente novo.” (RÓNAI, 1990, p. 20)

Ana Hatherly, em seu processo plagiotrópico de construir variações de obras poéticas, leva o leitor à outra margem, o conduz a um novo lugar de sentido, complementa linguagens – visual e escritural, mistura expressões artísticas e técnicas diversas, realiza jogos, evidencia o aspecto lúdico com a palavra e a imagem e apresenta os “quase enigmas” do grito poético. Paulo Rónai acrescenta que

o tradutor mais fiel, já disse, seria aquele que, graças a uma capacidade excepcional, estivesse em condições de esquecer as palavras da mensagem original e, logo depois, de lembrar-se de seu conteúdo, para reformulá-la na sua própria língua, de maneira mais completa. Claro, a sua mente recortaria a mensagem em parcelas curtas para poder fixá-las, parcelas desiguais, que seriam ora uma palavra só, ora uma frase, ora um parágrafo. E para a mensagem ser compreendida, ele trataria de conformá-la o mais possível aos usos, hábitos e regras de sua própria língua. (RÓNAI, 1990, p.126)

A declaração de Rónai é verificada no processo muito peculiar de tradução de Hatherly no livro *Rilkeana*, onde é possível sugerir que as variações, subvariações, os ecos, e as glosas, podem entendidos como tradução, mas que se afasta da tradução literal. Na verdade os poemas desta obra não são definitivamente traduções e, como diz a própria Ana Hatherly, também se afastam do conceito de paródia, de plágio. Reforçando as palavras da própria poeta, como ela mesma o faz em seus textos teóricos e entrevistas, a *plagiotropia* é uma releitura crítica do passado. As palavras de Rónai se aproximam da ideia dos poemas com eco e do próprio conceito de variação, havendo, para este tradutor, um recorte, uma forma de síntese no ato de traduzir.

Em seus *Estudos de tradução*, Susan Bassnet apresenta sete tipos de tradução, catalogadas na obra de André Lefevere: tradução fonêmica, tradução literal, tradução métrica, de poesia para prosa, tradução rimada, tradução em verso branco e interpretação. A respeito desta última forma de tradução, esta teórica diz: “Sob este tópico Lefevere traz à discussão aquilo que designa por *versões* – em que o conteúdo do texto original é mantido, mas a forma é alterada – e *imitações* em que o tradutor produz um poema da sua palavra que, na melhor das hipóteses, tem em comum com o original o título e o ponto de partida”. (BASSET, 2003, p.138) Pode-se considerar que os poemas da obra *Rilkeana* sejam entendidos como interpretação das elegias e dos soneos de Rilke. No entanto, existem duas ramificações da interpretação, a versão e a imitação, conforme consta na citação

acima, que dificultam uma classificação para os poemas hatherlianos no âmbito da tradução. Nota-se que é impossível determinar que seus poemas sejam imitações, mas podem ser, por outro lado, versões dos textos rilkeanos, pois, como já se sabe, Ana Hatherly apenas se baseia no poeta alemão, podendo concordar ou discordar das ideias dos poemas dele no processo de tradução que ela realiza; é também um processo de releitura. Categoricamente, não se pode determinar a que ramificação da tradução os poemas de Hatherly pertencem, e dentro da perspectiva experimentalista, não se faz necessário categorizar seus poemas num campo vasto de experimentos, em releituras do passado. O que resta, na verdade, é fazer um retorno às teorias da poesia experimental, e às próprias palavras da poeta, que utiliza o termo *plagiotropia* para os processos criativos de seus diálogos poéticos, em especial com a poesia de Rilke.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izabela; MEIRA, Caio. *Tradução literária: a vertigem do próximo* / organização: Ana Maria Amorim de Alencar, Izabela Leal, Caio Meira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

BARREIRA, Celília. *Entrevista a Ana Hatherly*. PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário. *Leonorana*: Volume de homenagem a Ana Hatherly. 1ª ed. São Paulo. Editora Edições Colibri. 2010, p. 179-185.

BASSNETT, Suzan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 2003.

BARRENTO, João. *Mas resta ainda...* In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Orfeu, Eurídice e o Orfismo*. Mitologia Grega. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *A experiência do sagrado e a instituição da religião*. Convite à Filosofia. 12ª ed. São Paulo. Ática, 1999, p. 297.

ENGELMEYER, Elfriede. *Diálogo(s)*. In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

GASTÃO, Ana Marques. *Palavras que riem*. HATHERLY, Ana. A idade da escrita e outros poemas. 1ª ed. São Paulo: Editora Escrituras, 2005, p. 119-151.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. 1ª ed. Editora Escrituras, 2005.

HATHERLY, Ana. *A nova presença do passado no presente – uma releitura crítica da tradição*. A casa das musas. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 175-185.

HATHERLY, Ana. *Carta a Elfriede Engelmeyer sobre a gênese de Rilkeana*. Interfaces do olhar. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004.

HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004.

HATHERLY, Ana. *Programa de estruturas poéticas*. HATHERLY, Ana. MELO E CASTRO, E. M. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.76.

HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

HATHERLY, Ana. MELO E CASTRO, E. M. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.76.

HOUAISS. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARTINHO, Fernando J. B. *Entrevista com Ana Hatherly*. HATHERLY, Ana. *Interfaces do Olhar*. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 129-138.

PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário. *Leonorana: Volume de homenagem a Ana Hatherly*. 1ª ed. São Paulo. Editora Edições Colibri. 2010.

QUINTELA, Paulo. *As elegias de Duino e sonetos a Orfeu*. Obras completas de Paulo Quintela. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1998.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENGARTEN, Ruth. *Queda livre*. HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 115-123.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Haroldo de Campos e Vilém-Flusser: pensando o local da diferença*. In: ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izabela; MEIRA, Caio. *Tradução literária: a vertigem do próximo / organização: Ana Maria Amorim de Alencar, Izabela Leal, Caio Meira*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p.103-117.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 12ª ed. Belo Horizonte: Editora Italiana, 2002.

## CRONOGRAMA

Nº	Descrição	Ago 2012	Set	Out	Nov	Dez	Jan 2013	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
1	Leitura e fichamento de textos para o referencial teórico	R	R	R	R			R	R	R	R		
2	Seleção, discussão e análise de parte dos poemas do livro <i>Rilkeana</i> , bem como de <i>As Elegias de Duino</i> e <i>Sonetos a Orfeu</i> .	R	R	R	R								
3	Elaboração de Relatório Parcial		R	R	R	R	R						
4	Apresentação parcial oral					R							
5	Apresentação do Relatório Parcial						R						
6	Apresentação oral final												R
7	Elaboração de Resumo e Relatório Final										R		
8	Preparação da Apresentação Final para o Congresso										R		

R – Atividades realizadas

P – Atividades previstas

## AGRADECIMENTOS

Ao final deste projeto de pesquisa, gostaria de agradecer à Universidade Federal do Amazonas, ao Comitê do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP), ao Departamento de Apoio à Pesquisa (DAP) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pela oportunidade de adentrar ao universo da pesquisa científica durante minha trajetória acadêmica.

Gostaria de agradecer à minha família, em especial à Margarida e Floriza, por serem principais alicerces em todas as minhas empreitadas na vida.

Agradeço à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Rita Barbosa, quem me apresentou os livros de Ana Hatherly, orientou minhas pesquisas no ramo da poesia, enriquecendo minha vivência no curso de Letras com seu vasto conhecimento acerca da poesia portuguesa, e acima de tudo, por despertar em seus alunos, e a mim de forma especial, o gosto pela poesia e o interesse em pesquisá-la.

À Ana Hatherly, com quem pude manter contato durante o desenvolvimento de minha pesquisa sobre sua obra poética e cuja receptividade me estimulou a tentar decifrar seus enigmas em suas experimentações com a palavra.

Agradeço ao poeta e também pesquisador da obra de Hatherly, Claudio Daniel, por sua receptividade e acessibilidade, por aprofundar meus conhecimentos com seus textos e contribuir para o enriquecimento das minhas pesquisas; à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Ida Alves, por facilitar minha participação, como pesquisador, da Jornada Ana Hatherly: 50 anos de *O Mestre*, na Universidade Federal Fluminense e ao Prof. Dr. Luís Maffei, por confiar em meu projeto de pesquisa desenvolvido na academia.

Meu agradecimento especial à Átila de Paula, por ter contribuído incondicionalmente para que este projeto se efetivasse.

Por fim, agradeço aos meus amigos e estudantes do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa, que me acompanharam, assistiram às demonstrações de resultados parciais e finais dos meus projetos, incentivando minhas produções científicas e por me ajudarem a divulgar a poesia hatherliana.