

## Recensão crítica

**HATHERLY, Ana. *Le Roi de pierre*. Tradução francesa de *O mestre* por Catherine Dumas. Paris: Anne Rideau, 2015.**

Ana Paixão  
Universidade Nova de Lisboa

### 1. “– Vous êtes là? Êtes-vous là, Maître?” (p. 17)<sup>1</sup>

Cinquenta e dois anos após a primeira publicação em Portugal, surge a primeira tradução francesa de *O Mestre* de Ana Hatherly, pela mão fluida de Catherine Dumas. Em formato 14 x 20, num encarnado vivo de punhal trespassando aurículos e ventrículos, *Le Roi de pierre* é publicado pelas edições Anne Rideau. O livro abre com “A romã” (p. 9) obra gráfica de Ana Hatherly de 1971, com a sua proliferação de grãos exposta, dissecada, fonte da germinação das palavras que se escrevem sobre a romã e o seu fundo. Fruto fecundo e sanguíneo, como os diálogos “ab-surdos” (HATHERLY, 1995a, p. 101), os esconde-esconde lúdicos e as dissecações maiêuticas, que se tecem entre o Mestre e a Discípula, “A romã” é uma artéria cortada do Mestre, com o seu sangue “cor de granada, desenhando curiosos regatos no seu pulso branco” (HATHERLY, 1995a, p. 123).

As 168 páginas incluem no final uma pertinente biografia ensaística de Ana Hatherly assinada pela tradutora, uma completíssima lista das obras da autora (poesia, prosa, ensaios e edições críticas, traduções em francês, esboços de uma bibliografia crítica, obra visual e plástica e filmografia), assim como uma biografia de Catherine Dumas.

*Le Roi de pierre* abre com o epílogo de *Le Nouveau Ramayana* de Aubrey Menen, texto que já se encontrava em francês no original. Desfecho sábio das peripécias de Rama, que incluem o conto de uma *Femme de pierre*, este excerto é o mote de *O Mestre*, rei de pedra. Como explica Catherine Dumas, o termo *mestre* em francês, “mais polissémico que o termo português” (p. 130), poderia conduzir a equívocos. O título *Le Roi de Pierre* sublinha a que ponto as personagens de *O Mestre* possuem máscaras ou, como diz a própria Autora, são “máscaras de si próprias” (HATHERLY, 1995a, p. 134): “[...] o Mestre usa máscara, tem máscara, é máscara. Um dos aspetos da sua máscara (ou da sua pessoa) é ser Mestre – usa a máscara de Mestre” (HATHERLY, 1995a, p. 28). A máscara de *Rei de pedra* salienta o poder do Mestre, paradoxalmente vazio como se constatará mais tarde na narrativa, reinando sobre as ruínas de um reino onde todos são escravos, como em todos os reinos. O Rei de pedra, “figura da autoridade”, opera uma “sátira do ensino como círculo

<sup>1</sup> Os números de página indicados entre parênteses sem qualquer outra referência correspondem aos da obra recenseada.

vicioso, como entronização da ignorância ou do psitacismo” (SEIXO *apud* HATHERLY, 1976, p. 13). A pedra antecipa-lhe a morte, a mesa fria da aula de anatomia (p. 95), a gruta labiríntica onde o Rei espera, sobre o seu trono de pedra, a Discípula, atleta da era minoana, para lhe trespassar o peito “com o afiado punhal de abater os toiros puros” (HATHERLY, 1995a, p. 130).

O livro da tradução francesa evidencia simbologias fundamentais do imaginário de *O Mestre* – o sangue, na cor da capa e em “A romã”; o Rei e a pedra, no título. O universo hatherlyano expande-se a outros elementos de significação que lhe acentuam o imaginário mitológico e arquetípico, as pulsões psicanalíticas da relação amor-morte entre o Mestre e a Discípula, as referências aos jardins barrocos com as suas estátuas, e os paradoxos de um Rei de pedra desprovido de poder.

Em *Le Roi de pierre* reencontramos *O Mestre* com uma nova máscara intensificada.

## 2. “– Vous êtes là, Disciple, vous êtes là?” (p. 106)

Desde a primeira edição em 1963, muitos foram os discípulos que quiseram tocar a *Keutzer* com *O Mestre*. Como sublinha Catherine Dumas, a novela de Ana Hatherly tornou-se num “livro-culto” (HATHERLY, 1995a, p. 129) em Portugal e no Brasil, contando já com quatro edições portuguesas (1963, 1976, 1995 e 2010) e uma brasileira (2006), prefaciadas por importantes autores da crítica literária. No Brasil, o aparato crítico em torno desta novela hatherlyana tem sido particularmente frutuoso, como ressaltou Simone Pinto Monteiro de Oliveira, no prefácio da terceira edição da obra em Portugal.<sup>2</sup>

*O Mestre* suscitou muitos discípulos, respondendo ao apelo da autora no posfácio da terceira edição: “[...] a lição compete ao leitor”, uma vez que:

A voz do Autor só obscurece. [...] Nunca escrevi sobre esta novela porque ainda hoje não sei bem o que penso a seu respeito. Sei perfeitamente as condições em que foi escrita, sei o que a motivou, sei quem são as personagens [...] e ao leitor interessado nisso poderei dizer que desfilam pelas páginas desta invenção pessoas e locais verdadeiros. (HATHERLY, 1995b, p. 134)<sup>3</sup>

Na biografia ensaística inserida no final de *Le Roi de pierre*, Catherine Dumas adianta ainda a propósito da escrita da novela que, segundo a autora, *O Mestre* foi escrito na esplanada do café *Les Deux Magots* em Saint-Germain-des-Prés, todas as manhãs, dez dias seguidos, correspondendo a um capítulo diário (p. 129). A escrita de *O Mestre* corresponde à fluidez da “mão inteligente”,

<sup>2</sup> Cf. Simone Pinto Monteiro de Oliveira, “AH! A *Sonata a Keutzer* ou Breve sumário da história de *O Mestre* no Brasil” (HATHERLY, 1995a, p. 15-23). Dentre as obras referidas destaca-se: VASCONCELLOS, 1971; SILVA PEREIRA, 1984; MENDONÇA, 1966; FERREIRA, 1988, MENDONÇA, 1992. Sem se tratar de uma lista exaustiva, podemos referir ainda outras publicações e iniciativas em torno de *O Mestre* no Brasil, como: MARTINS DIAS, 2011; BARROS TEIXEIRA, 2012. A realização da Jornada Ana Hatherly: 50 anos de *O Mestre*, organizada pelo Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana, NEPA, Campus do Gragoatá, Niterói, em junho de 2013.

<sup>3</sup> Excerto citado na tradução (p. 129-130).

conceito que Ana Hatherly desenvolverá posteriormente, sobretudo no contexto da sua obra visual, e que deu origem ao título de uma das suas publicações (HATHERLY, 2009) e a um filme (*Ana Hatherly: a mão inteligente*, 2003). *O Mestre* marcou assim um ponto de viragem a partir do qual a autora, como ela própria afirma, pôde assumir plenamente o Experimentalismo (HATHERLY, 1995a, p. 129). A novela traz consigo essa carga experimental em potência ironizando sobre as estratégias maiêuticas do diálogo retórico à luz da psicanálise, amalgamando camadas de significações históricas, artísticas e filosóficas em torno de um denominador comum – o jogo e o riso. Pelo carácter lúdico deste experimentalismo potencial, *O Mestre* tem sabido encontrar, desde a sua publicação em 1963, inúmeros discípulos. *Le Roi de pierre* dará um novo fôlego a todos os que ousam percorrer os corredores labirínticos e tatear a gruta.

### 3. “– Je suis là, qui parle?” (p. 106)

*O Mestre* é uma partitura polifónica de onde sobressaem duas vozes – a do Mestre e a da Discípula. A partitura é composta com uma profundidade harmónica onde ressoam muitas camadas de significação mitológica,<sup>4</sup> literária,<sup>5</sup> artística,<sup>6</sup> teatral e performativa,<sup>7</sup> filosófica,<sup>8</sup> anatómica<sup>9</sup> ou experimental,<sup>10</sup> entre outras. As referências a outros tempos, obras ou espaços ecoam em permanência como harmónicos, numa dodecafonía lúdica. Cada palavra imbuí-se de vários timbres em profundidade, de várias camadas de tinta que se amalgamam. O texto é rico em referências musicais<sup>11</sup> e em *Leitmotiven* literários obstinados que a tradução consegue manter de forma intensa.<sup>12</sup> Os *Leitmotiven* prolongam-se nas referências a Portugal, pontuando o texto

<sup>4</sup> Prometeu (p. 99), Diana (p. 103), o rei Minos e o labirinto (p. 122-124), a viagem iniciática na gruta (p. 122-124) são apenas algumas das alusões mais significativas.

<sup>5</sup> Algumas das referências literárias diretas são Jules Renard (p. 25), Tolstoi (p. 68), Llorca (p. 72-73), Goethe (p. 68, p. 75) ou as cantigas de amigo (p. 77-78).

<sup>6</sup> Referências pictóricas e escultóricas a Henry Moore (p. 34), Maillol (p. 34) ou Rembrandt (p. 102).

<sup>7</sup> Referências teatrais nos diálogos que se estabelecem entre os espetadores, a Discípula e o Mestre, que são simultaneamente espetadores e atores (p. 29), a cantora careca de Ionesco (p. 39) ou o pano que cai (p. 40). Toda a construção textual dialogada entre as duas personagens centrais é eminentemente teatral. Além da performance teatral, surgem referências ao *ballet* e à dança, como cânticos do corpo (p. 120-121).

<sup>8</sup> A novela está imbuída de questionamentos e de presenças filosóficas, como as referências a Sócrates (p. 62) e aos seus métodos dialogados maiêuticos, a Platão e à sua *República* (p. 112), ao *Tratado das paixões da alma* de Descartes (p. 104). Surgem ainda as tentativas de definição da mentira e da verdade que se convertem em questões ontológicas: “Plus tard, quand vous serez Maître, vous le saurez!” (p. 30).

<sup>9</sup> A exaustão das descrições anatómicas é uma das marcas da novela. Vemo-lo na descrição da forma como o Mestre olha para o interior dos lobos cranianos dos discípulos (p. 26, 27) ou na aula de anatomia com a dissecação do corpo do Mestre (p. 95-102).

<sup>10</sup> Fusão de tempos, espaços, personagens em constante mutação, género híbrido (novela que comporta um texto dramático, p. 39-40, e um breve ensaio, p. 41-42), jogos de palavras permanentes e o elemento lúdico, essência de todo o experimentalismo em Ana Hatherly.

<sup>11</sup> O piano em casa do Mestre (p. 21), o discípulo de Boulez, 300% dodecafónico que encontra uma suíte numa sinfonia de Beethoven (p. 26), madrigais (p. 34), a obsessão com a *Sonata Kreutzer* (p. 67, 68, 72, 106), a aprendizagem do violino (p. 69, p. 119), a ida a um concerto (p. 88) ou o Mestre que se torna ele próprio Beethoven, surdo, mas ironicamente só do ouvido esquerdo (p. 84).

<sup>12</sup> “Jouvre ma main droite. À l’intérieur, il y a un biscuit entier et un autre dont j’ai mangé la vingt-huitième partie” (p. 24, 25, 27). “– Ne m’appelez pas Maître, sinon je vous oblige à payer une amende” (p. 21, 28, 37).

como um *ostinato*,<sup>13</sup> e que a tradução apropriadamente contextualiza através de notas de rodapé.

A música, através do dueto da *Sonata Kreutzer*, surge como apogeu do entendimento, da fusão amorosa, da chegada da Discípula ao conhecimento. No entanto, ironicamente o Mestre nunca conseguiu tocar violino. Em simultâneo, a música eleva-se como canto para além da morte, através do símbolo do esqueleto transformado em lira (p. 49, p. 123-124). E será precisamente esse o desfecho da novela, quando o Mestre, apoiando a sua cabeça numa lira, segurará pelos cabelos a cabeça trespassada da Discípula.

A música é ainda um dos elementos centrais do *ludo*, já que muitas das referências ao riso e ao jogo passarão por ela.<sup>14</sup> A vertente lúdica, característica central da criação em AH,<sup>15</sup> surge ainda nos permanentes jogos de palavras,<sup>16</sup> no esconde-esconde do jardim barroco e no labirinto, ambos associados com o desejo de aprendizagem e com o desejo amoroso. Neste processo de procura lúdica, pesquisa e estrangulamento tornar-se-ão literalmente sinónimos, intrinsecamente ligados ao Riso, característica humana (cf. BERGSON, 1924) que a Discípula procura aprender. A novela hatherlyana encontra-se repleta de referências a cómicos de situação,<sup>17</sup> de palavras, como vimos, e de carácter das personagens.

Em *Le Roi de pierre*, *O Mestre* surge potenciado na sua rede imbricada de significações, falando uma nova língua.

#### 4. “– Maître! Cher Maître!” (p. 106)

Retomando a dualidade “escrita fonética” *versus* “escrita hieroglífica” de Derrida (2013, p. 67-68), Ana Hatherly salienta frequentemente o carácter insonoro da escrita – “A escrita é fala muda”, cabendo ao leitor a conquista do “reino do invisível a que chamamos significado [...] que tem ser constantemente recriado” (HATHERLY, 1995b, p. 195).

Em *Le Roi de Pierre*, a escrita hatherlyana liberta-se da sua mudez, ganha voz, operando um reencontro sonoro feliz de *O Mestre* consigo próprio, em língua francesa. Em coro com a

<sup>13</sup> O vinho do Porto (p. 20), o Livro dos Poetas-Portugueses (p. 34, 77, 79), o desenho da estátua de D. José I (p. 21, 26), o carioica de limão (p. 37), as cantigas de amigo (p. 78), entre outras.

<sup>14</sup> Alguns exemplos deste facto surgem na sugestão irónica e impossível de criar uma nova tonalidade na escala cromática (p. 23); no Mestre convertido em intervalo invertido de oitava, que se torna unísono compacto e opaco (p. 91); no Mestre, que ouve mal, e na Discípula, que sofre de hiperacusia, impossibilitando um ponto de harmonia entre ambos (p. 119).

<sup>15</sup> “A criatividade é também uma actividade lúdica, no sentido mais profundo da palavra. O *ludo* é realmente sinónimo de uma criatividade total [...]. Claro está que não existe jogo sem regras e as regras são extremamente importantes para a criatividade. O criador tenta libertar-se mas, na realidade, não pode criar sem normas caso contrário não pode comunicar. O que ele tem é de criar muitas vezes as normas e esperar um certo tempo até ser compreendido” (HATHERLY, 2003, p. 78).

<sup>16</sup> Jogos de palavras que a tradução consegue manter intactos: recria/recreia (“*recrée*”/“*récrée*”, p. 13), muleta duplo sentido de apoio e do toureiro (nota de rodapé na tradução, p. 40), ninguém toca/ninguém se toca (“*plus personne ne joue*” / “*personne ne se joue*”, p. 67).

<sup>17</sup> Além das apontadas anteriormente, poderemos ainda sugerir a título de exemplo: a dame à la Licorne que faz tarefas domésticas (faz o jantar, abre a porta do elevador, p. 35, 36), o Mestre que é um *shaker* (p. 91), os cães e os *hot dog* (p. 103) ou a Discípula, única espetadora acordada porque sofre de insónia (p. 121), entre tantos outros *nonsense* de situação, de linguagem ou de características das personagens.

Discípula, soltamos uma explosão de exclamações saudando esta publicação: “Gloria! Alleluia! Rejoice! Erwach! Deo Gratias! Viva! Salve! Laudamos-Te!” (p. 106).

No original, múltiplas frases e expressões surgem já em francês, uma vez que, como refere o Mestre: “En français, cela sonne mieux (p. 14, p. 28)”. Perante esta tradução de Catherine Dumas, na edição de Anne Rideau, não poderia estar mais de acordo.

## Referências

- ANA Hatherly: a mão inteligente. Realização: Luís Alves de Matos. Lisboa: Apoio: Fundação Luso-Americana, Fundação Calouste Gulbenkian. Coprodução: RTP – Radiotelevisão Portuguesa. Produção: Amatar Filmes. 2003. 1 filme, color., sonor. stereo, Betacam SP, 4:3, 50 minutos.
- BARROS TEIXEIRA, Cláudio Alexandre. O jogo do mestre e da discípula, segundo Ana Hatherly, *E-crita*, Revista do Curso de Letras da UNIABEU, n. 1-A, jan.-abr. 2012.
- BERGSON, Henri. *Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1924.
- DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir*. Paris: La Différence, 2013.
- FERREIRA, Nadiá P. *A versão portuguesa do drama do sujeito*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras /UFRJ, 1988.
- HATHERLY, Ana. *O Mestre*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Mestre*. Prefácio de Maria Alzira Seixo. 2. ed. Lisboa: Quimera, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Mestre*. Prefácios de Silvina Rodrigues Lopes e Simone Pinto Monteiro de Oliveira. Posfácio da autora. 3. ed. Lisboa: Quimera, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995b.
- \_\_\_\_\_. O espelho. A mão inteligente. À conversa com Ana Hatherly. Entrevista de Raimundo Pousada e Margarida Gil dos Reis, *Revista Textos*, Lisboa: FLUL, n. 2, p. 78-79, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A mão inteligente*. Obra visual 1960-2002. Textos de João Pinharanda e Raquel Henriques da Silva. Lisboa: Quimera, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Le Roi de pierre*. Tradução francesa de *O Mestre* por Catherine Dumas. Paris: Anne Rideau, 2015.
- MARTINS DIAS, Maria Heloísa. O Mestre, de Ana Hatherly: uma insólita aprendizagem, *Revista Ângulo*. São Paulo: Fatea, n. 125/126, abr.-set. p. 98-105, 2011.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Bovarismo & paixão*. Porto Alegre: Centro de estudos Lacaneanos, 1992.
- MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo*. Assis: FFCL, 1966.
- SILVA PEREIRA, Lúcia Helena da. *Ana Hatherly: o susto do incompreensível*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1984.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. O Mestre: o mito de Prometeu e o tema do Labirinto, *Ocidente*. Lisboa: n. 395, p. 182-196, 1971.

## **Minicurrículo**

Ana Paixão é doutorada em Literatura Comparada com tese sobre “Retórica e técnicas de escrita literárias e musicais em Portugal nos séculos XVII a XIX” pelas Universidades de Lisboa e de Nice – Sophia Antipolis (em cotutela). É membro do conselho científico do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) da Universidade Nova de Lisboa desde 2002. Entre 2005 e 2010, foi professora de francês aplicado ao canto no Conservatório Nacional. Foi leitora na Universidade Paris III entre 2002 e 2004. Desde 2010 é leitora na Universidade Paris 8, dirige a Casa de Portugal – André de Gouveia da Cité Internationale Universitaire de Paris e é programadora para a Fundação Calouste Gulbenkian – delegação em França.