

LEONORANA: A ESCRITURA EM PALIMPSESTO

MARIA DOS PRAZERES GOMES
Universidade Católica de São Paulo

Livro III de ANAGRAMÁTICO [1965-1970], LEONORANA ocupa, no acervo da Poesia Experimental (PO.EX.), no seu projeto de invenção e de leitura da tradição, lugar cimeiro. Voltada como é para a memória das formas, nas suas manifestações várias, Ana Hatherly propõe em seus trabalhos um exercício de arqueologia poética, reflexo da consciência da história e da ancestralidade, da inevitabilidade do saber e da experimentação como base do fazer poético, no qual o referido saber é, por uma ação crítica, transformado. Se retoma modelos já gastos, como disse, é para "testar sua resistência", é para renová-los. Testar a resistência e a circunscrição das linguagens e das formas, nos limites do ultrapassamento de seus próprios códigos e de seu próprio espaço-tempo. Impele-a a ciência da *maldade* semântica ("comover não desejo, não aspiro a essas fruteiras"), a estratificação e a convencionalização da língua, lugar paradoxal de aprisionamento e liberdade; impele-a a ciência da *detergência morosa*, amorosa.

Essa detergência, sua obstinação, pratica-a nas "trinta e uma variações temáticas sobre um vilancete de Luis de Camões".¹ "Para o meu trabalho LEONORANA escolhi aquele que é o mote e o vilancete mais conhecido de Camões, justamente porque, sendo o mais conhecido, o mais vulgarizado de todos, é também, em princípio, aquele que apresenta menos possibilidades interpretativas, mais dificuldades quanto a interferência e inovação".²

Superando esses óbices, a autora desenha uma rosácea de possibilidades interpretativas, múltiplas formas de reapresentação do texto camoniano, movida por uma intenção lúdica e experimentalmente programática, como nos mostra o programa indicial.

LEONORANA é uma série prismática: variações de variações, canto paralelo de canto paralelo. Experimentação polivalente onde rebrilham e se refletem todas as obsessões temáticas e formais da autora. E se ela registra na nomeação da série apenas as primeiras, não será por carência de rigor, senão por a certa altura a forma alçar-se à categoria de tema.

¹ Ana HATHERLY. POESIA (1958-1978). Lisboa. Moraes Editores, 1980, p.225.

² Cf. a autora, em artigo inédito que gentilmente nos enviou.

Série realizando o mais peregrino desejo da poesia: ser música, ser canto. O diálogo com a música dá-se não só ao explorar os estratos fônicos da língua, a tessitura sonora dos textos: trata-se de uma relação estrutural, homológica, uma relação de procedimentos.³

Mas ao desejo de ser música, junta-se outro não menos arquetípico: o de ser pintura. Talvez devêssemos, então, retificar a declaração da autora de que em Leonorana age como um compositor musical, pois age como compositor, como pintor, como desenhista, como tipógrafo, como calígrafo, como geômetra. Um artista que procura a correspondência das linguagens, que procura as linguagens da língua e, nesta, todos os saberes e gostos. Dar à palavra sua original catadura: ser música, canto, ruído, pintura. E a eles retornar.

Tratar o signo como matéria plástica, pictórica, procurando as possibilidades de construir com ele um quadro, através da sondagem de ocupação de espaço da página, da formação de manchas gráficas, de variações composicionais, de recorrência à cor, ao jogo de figura e fundo. Tratar o signo como matéria dútil: da dimensão linguística, nas suas virtualidades fono-sintático-semânticas, à dimensão plástica, às virtualidades do significante, da forma, eis o projeto hatherlyano.

Intersecção de códigos. A estratégia da mistura. Variações de configuração predominantemente verbal, inscritas na moderna tradição de violar as convenções do verso através do desenho assimétrico, da ausência (ou quase) de pontuação ou de qualquer outra sinalização, o que afeta a sintaxe e, por conseguinte, as possibilidades combinatórias, as possibilidades semânticas; através da exploração do espaço da página, da mancha gráfica, da forma constelar; através da exploração tipográfica, da geometrização. Variações que se vão mais fundamente afastando do verbal - através do estilhecimento e da explosão do signo - e ingressando nos domínios do pictórico - através da dominância da forma e da cor. Umas aproximam-se das experiências futuristas e concretistas - "formulação ideográfica, semantização visual" -; outras, das experiências caligráficas e gestuais da autora e de outros poetas-pintores-calígrafos de que a tradição oriental e ocidental nos dá notícia; outras, ainda, aproximam-se de certas soluções encontradas pelos poetas barrocos para a arquitetura labiríntica de seus textos. Espectro, LEONORANA chega à fusão de todas as cores, suspensão total da memória, da matéria e dos procedimentos experimentados - variação radical absoluta: o alcance do silêncio, o branco da página, na variação XVII.

Quanto à variação XVII em LEONORANA: por que apresento uma página em branco quando anuncio uma imagem absoluta? Porque considero que o absoluto não pode ser senão

³ No artigo supracitado, escreve Ana Hatherly: "Em LEONORANA, particularmente, ajo como um compositor musical, cuja preparação técnica me é familiar, aliás. Quando faço variações trato o meu tema como um puro material cujas possibilidades desconhecidas investigo, interrogo, ponho à prova. Procuro evitar as predominâncias (armadilhas da semântica) e as dicotomias (conteúdo/continente, fundo/forma, etc.), realizando formas tanto quanto possível compactas, compostas de elementos coesos".

*uma negação do parcial. Assim uma imagem absoluta engloba todas as imagens virtuais, portanto não pode ser representada senão pela total ausência de imagens, pois qualquer imagem seria uma fragmentação (já o próprio enunciado dela o é, em parte*⁴.

"Diante de nós está o infinito, o infinito das possibilidades, o improvável", diz ainda a autora. Do grau de improbabilidade das variações vem sua originalidade, sua força genesiaca, seu fascínio. A circunstância de nem todas atingirem o mesmo grau de realização estética nada obsta à importância da obra no conjunto dos trabalhos da PO.EX. ou no acervo uma **Antologia da Poesia de Invenção**, porquanto algumas são tão primorosas que lhe asseguram aí lugar de destaque.

Dentre essas, salientamos a variação I, a VII, a XXX. Desprezaremos a ordem crescente da numeração, tratando-as ao sabor das analogias, visto ser o número aqui mais adjetivo que substantivo e poder ser outra a seqüenciação, como indica a XVII - uma página em branco -, depois de cujo silêncio se seguem outras versões. Conquanto centremos nossa análise nos três textos mencionados, recorreremos a fragmentos de outros, se necessário ao andamento argumental.

Programaticamente Ana Hatherly faz variar Leonor, a cada passo sob nova perspectiva, intrínseca ou extrínseca ao signo linguístico e ao signo-texto-camonianiano. Na variação I a personagem surge já outra, subitamente iluminada por um alo de erotismo e sensualismo deslizantes, *que num frêmito passam do frescor da relva aos nervos do corpo estremecido*. Leonor pura sutilmente indiciando (presentindo) o desvio da fonte, a nudez abrindo sua boca à voragem das sensações, o rugido do leão, pavor e prazer.

"1º desenvolvimento do tema. *Discurso sem interferência*".⁵ A autora trapaceia com o leitor. A Leonor de Camões, nossa conhecida, não é essa, *estremecendo até o registro das sensações, no momento de explodir em realidade súbita*: "o momento de Leonor que o poema [camonianiano] quer fixar (...) é um flagrante do seu cotidiano, o momento preciso em que ela jovial, formosa e livre vai à fonte para o seu trabalho do dia a dia, mas também o momento de sua isenção afetiva e o de sua insciente vulnerabilidade".⁶

Em realidade súbita explode também o texto hatherlyano, numa implicitação mitopoética do processo de criação, das origens, manhã sendo gestada nas noites, metáforas de um excesso de magia, texto-fonte que vai jorrando lentamente o *formoso líquido*, líquido seminal da escritura, da transformação, da multiplicação e da outridade,

⁴ Palavras da autora, no mesmo artigo.

⁵ Ana HATHERLY, op. cit. p.225 (grifo nosso).

⁶ Maria Helena Nery GARCEZ. "Tríptico de Lianor", in *Revista Camonianiana*, 2ª série, vol. I. Centro de Estudos Portugueses, USP, 1978, p. 93.

e tudo isso acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade, só porque é manhã e brotam as fontes.

A variação VII ("2º desenvolvimento do tema - Multiplicidade semântica, consonância obrigada")⁷ potencia, numa festa de paronomásias, de ironia e humor, o estranhamento da personagem, como a XXII potencia o do espaço. Se a Leonor do mote *vai para a fonte*, a deste canto dissonante *ia à fonte*. Leonor *sorria &ia*. Leonoria *anaia bela &ia*. Por brilhante exercício de pirotecnia verbal, a autora transforma a personagem na operação mesma de transformar o signo-nome, desdobrando-o sonora e morfologicamente em luxuriantes e velozes movimentos prefixais e sufixais, que são ao mesmo tempo gestos de inauguração verbal e de arqueologia poética, como adiante veremos.

Conquanto Ana Hatherly, no início, informe fazer variações sobre o vilancete que desenvolve o mote aposto a sua primeira versão, acaba por envolver no movimento translático as duas outras redondilhas do "Tríptico de Lianor". Encontram-se na série alguns elementos, sobretudo léxicos, claramente alheios ao texto citado e pertencentes ao campo semântico das outras cantigas. A frialdade, por exemplo, registrada logo na variação I - *poisa o pé no chão frio vaso onde nasce a verdura* -; na II - *seu pé descalço treme de frio; a aragem fria da manhã*; e na VII, entre outras - *ia à fonte leda e fria* -, é tópico central da cantiga de mote seu "*Descalça vai pela neve*". Do mesmo modo, o vocábulo *dor*, indelével e ambigualmente presente na variação VII, em composições como **lucidor** - luz/dor, luzidor - aparece apenas nas outras versões camonianas. O mesmo ocorre com o verbo *amar*, de fortes implicações na construção da personagem hatherlyana: na variação VII, depois de indiciar o ímpeto sexual através de formulações como **leo&ana**, **leão de ana**, aparece **ohquem te ama leonorama**. **Leonor ama**. Ora, esses versos reenviam-nos a estes, alheios ao vilancete citado. *Moça fermosa despreza/todo o frio e toda a dor/. Assim faz quem Amor serve; Na fonte esta Lianor/ às amigas perguntando;/ Vistes lá o meu amor ?*

Mas não só as migrações léxicas participam desse ritual de recitação. Os traços psicológicos de LEONORANA (excetuando-se outros que logo focaremos) congregam os das três Leonores. Ao contrário da personagem de Camões, cujo estado psicológico e comportamento se alteram e complexificam de cantiga para cantiga, a de Ana Hatherly aparece na variação VII, por exemplo, no esplendor de sua multiplicidade e ambiguidade, e com um feixe de características que apontam simultaneamente para as três glosas. A Leonor "jovial, formosa e livre" na sua "isenção afetiva e insciente vulnerabilidade", de "*Descalça vai para a fonte*", "fermosa e não segura"; aquela "que serve amor, a que foi vulnerada", de "*Descalça vai pela neve*"; aquele tomada "pela idéia fixa do amado", submetida à força tirânica do amor, de "*Na fonte está Lianor*": todas elas se fundem e metonimicamente montam a *miridiana Leonor: descalça ia*

⁷ Ana HATHERLY, op. cit. p. 225.

leonor/ia lesta &ia/ sorria &ia anaia bela &ia./ leoronorana/oh quem tem ama/ lívida&ana/ oh lucidor.

No entanto, talvez a ausência da descrição física, pelas implicações gerais que traz às variações, seja mais definitiva na construção de Leonorana. Enquanto Camões se compraz na descrição, detalhando roupas, cabelos, mãos, índices de pertença a uma classe social, a autora despe-a de qualquer possível identificação que não a do corpo: Leonor caminha nua, vestida das sensações na pele, nos músculos, sujeita só ao mecanismo da sensibilidade. O significado, quer metafórico quer literal, desse despir aponta o modo de elaboração da personagem e das variações, além de remeter para um estado de origem, de nascença, metáfora escritural do signo-texto-camoniano.

Do mesmo modo, as características espaciais que o texto hatherlyano apresenta ultrapassam as da única cantiga mencionada. Embora insistindo na verdura e na fonte (fonte incessante e imemorial que subitamente irrompe desviando o curso do *formoso líquido de um vaso para outro*), o espaço sofre algumas deslocções em razão, aliás, do diverso destino da personagem que *vai para a fonte nua* (versão II), e "*não vai para a fonte*" (var. XI). Ir pela verdura como em "*Descalça vai para a fonte*" é a constante, mas vimos já que *seu pé descalço treme de frio como tremem/as faces da verdura abrindo suas bocas/à aragem fria da manhã* (var. II), o que remete para o ir pela neve, assim sobrepondo-se marcas espaço-temporais diversas, estação/paisagem de verão e inverno. Mas a força da primavera explode na versão VII, numa girlanda de nomes-flores, recuando à imagem criada por Dante ao descrever o passeio paradisíaco de Lia:⁸ *florelia, floribela, anaflor, anaflora, anafloreana, floralia* - ala de flores, caminho do rito de passagem que leva também a Oriana entregando-se ao amado, sob a relva, à beira do arroio - *rio de ana*. Ou no monte, espaço alheio às cantigas, mas igualmente mítico: *o leão vai para o monte* (ver XXII): *o leão o pé descalço cai a honra pelo monte/desposa e calça. aquosa. pelo escuro montanhosa*.

Ao contrário das cantigas camonianas, em que acontecimentos são provocados por acontecimentos e a personagem se constrói em função da ação, nas variações de Ana Hatherly, textos são provocados por textos, palavras por palavras, e a personagem constrói-se em função de outras personagens-nome, personagens-escritura. Assim, o texto hatherlyano transforma e subverte não só a ação - o enredo - e a personagem, mas também o espaço-tempo, chegando ao espaço mítico, logo, à reorganização toda da "narrativa" camoniana. À organização lógico-temporal do tríptico, substitui a

⁸ Essa consideração, alicerçou-a a leitura desta passagem de Dante, na Divina Comédia. "Salvo engano, na hora em que Vênus do Oriente difundia seus raios sobre o monte Ateréia, que de amor parece sempre estar ardendo, formosa donzela julguei enxergar, a qual, *passeando por ameno vergel a colher flores, cantarolava 'Saibam os que por meu nome perguntarem que sou Lia a com minhas mãos atentas vou tecendo uma grinalda. Quero, com ela, ver-me no espelho mais formosa. Minha irmã é Raquel, a que jamais repousa o espelho, sentada diante dele o dia inteiro. De mirar seus olhos não se cansam, como eu de enfeitar-me não me fadigo; enquanto eu me agrado com movimentos ela em contemplação vai-se comprazendo'*" (211/212). Lia, primeira mulher de Jacó, simboliza af a vida ativa e Raquel, a segunda, a vida contemplativa. Cf. nota p. 211.

organização espacial das variações, tanto mais acentuada quanto mais insistente é o cruzamento de referências de uma para a outra e, sobretudo, de textos do universo cultural, cujas alusões diretas ou oblíquas - da bíblia a Dante, das canções de gesta às novelas de cavalaria, dos lais bretões às cantigas de amigo, destas à lírica de Camões - se encontram nesse espaço interseccional que é LEONORANA. Espaço da "semiose infinita", acede ao fascínio do jogo de remissões de texto para texto, de forma para forma, jogo rigoroso em que o lúdico e o crítico se conjugam e se subordinam ao processo metalingüístico, à auto-reflexividade da escritura e à sua vocação polifônica.

Por essa vocação polifônica e em função do gesto crítico que as releituras do vilancete anunciam, Ana Hatherly orchestra as ressonâncias da tradição peninsular (e não só). Labora em palimpsesto, num quase imemorial (des)ocultamento. Inscrevendo na sua própria página o mote a Lianor, cria a expectativa de que, à maneira das cantigas camonianas e barrocas, suas variações serão glosas a esse mote ou ao vilancete metonimicamente aí tomado. Logo o leitor é surpreendido, todavia, com o ultrapassamento dessa delimitação. E se ele não percebe a olho nu as escritas anteriores, uma por sob/sobre a outra, acionando a memória, instrumento de raspagem do corpo gráfico e sonoro dos versos, descobre-as luzente nos seus signos inequívocos. Rosácea hipogramática desfolhável em seis pétalas.

FLORELIA	ANAFLOREANA	LEONOR
FLORIBELA	FLORIANA	LEONORIA
ANAFLOR	OLOREANA	LEONORANA
ANAFLORA	LEONOR&ANA	LEONORETA
ANAFLOREANA	LEONORIA	LEONORILHA
FLORIALA		LEONORINDA
FLORIELA	AMADISANA	
FLORIANA		LEONORANA
		LEONOR&ANA
		AMADISANA
		ANAFLOREANA
FLORELIA		ANAFLOR
ROSALIAANA		ANAFLORA
LEONORIA		ROSALIANA
ANALIRIA		
ANALIONOR		
FLORIANA		
FLORIELA		

Fonte de imprevistos e surpresas. Quem reconhece Leonor nesse adensamento irisante, nessa formulação enigmática e interseccionista, que capta simultaneamente a recuada memória das formas, cicatrizes no corpo histórico da poesia, e o presente de criação, os rasgos experimentais rigorosamente calculados? Quem reconhece Leonor nessa palimpsesta escritura?

LEONOR é LIANOR de Camões, que descalça vai para a fonte, pela verdura, e as outras também; é LEONORETA *fin roseta, bela sobre toda a flor*, de João Lobeira; é LeonOR&ANA, Oriana, amante de Amadis e AMADISana, o par amoroso de Amadis de Gaula; é FloreLIA: será a Lia de "sete anos de pastor", texto sagrado e profano recitados? Leonor é LEONORANA de Ana Hatherly. Finalmente? Não.

À semelhança dos jogos verbais de certas peças maneiristas e barrocas (lembremo-nos da ludicidade derivatória de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, na elegia "*De um negro namorado para a sua negra dama*")⁹, à semelhança dos trocadilhos onomásticos roseanos, o signo brota de dentro do signo e vai se expandindo na direção da simultaneidade, da nomeação ambígua, prenhe de significados e de alusões.

Os vestígios do lai a Leonoreta, de João Lobeira, são intensos e perpassam todo o texto, quer pela anagramatização do nome, quer pela composição sufixal e prefixal em torno de seu atributo, *flor* (e bela), que, ainda, pela aproveitamento, à guisa de radical, de *FL.*, em outros nomes, como mostram os paradigmas apresentados. Mas as notas medievais ocorrem também nas formas luso-galaicas, como *manhana* (síntese ideogramática da manhã, manha e ana), *a la ventana*, *leonorilha*, *anabellana*, *a la fontana*, etc., em que os jogos paronomásticos, tecendo uma rede entre som, sentido e forma, adensam a força evocativa e poética do texto. O procedimento cria uma ambiência sonora e gráfica em que a flor brota e se espalha por todo o campo poético: de flor a rosa.

FLORELIA. ROSALIANA. Excetuando-se essas duas inscrições, ao contrário de Leonor, de Oriana e Ana, que são anagramatizadas insistentemente, Lia é paragramatizada, ou seja, seus fonemas são dispersos em outros nomes, como em LeonorIA, anaLlriA, anaLIONor, fLorlAna, fLorEAna [florlana], fLorleIA, etc. Lia, em Camões, como no episódio bíblico¹⁰, aparece a Jacó como um logro: "com enganos", o pai "em lugar de Raquel lhe dava Lia", de sorte que forçadamente sobreposta à irmã, Jacó não poderia vê-la senão **dispersa** sob a esperança do objeto de seu amor. Aí fundo de um quadro que o pastor não vê senão olhando para Raquel, Lia, no entanto, conforme a tradição dantesca, simboliza a vida ativa, em oposição a Raquel, que simboliza a contemplativa. Abandonando a perspectiva da versão camoniana e aliando-se à de Dante, Ana Hatherly **escolhe** Lia como tributo à mulher ativa e consciente que esta representa - consciente de sua diligência, de sua vaidade, de sua feminilidade, tira-a do fundo a que a cultura a submete, por ser a primogênita, e põe-na no primeiro plano. Assim, o texto hatherlyano inaugura um paradigma de mulheres diferenciadas, em que se alinhará também Oriana.

⁹ Publicada por Vitor Manuel AGUIAR e SILVA. *Maneirismo E Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 422.

¹⁰ Sabemos que as circunstâncias do relato bíblico (Gênesis 29) não se refletem exatamente no soneto, que dá ao episódio um sentido não encontrado naquele: o da constância do Amor.

Efetivamente, a repercussão, tanto morfo-fonética quanto semântica da citação do par amoroso de **Amadis de Gaula**, é intensa e radical para a identificação, a definição de LEONORANA. Ela é AMADISANA, potenciação do masculino - Amadis - em fusão com o feminino - Ana. De Amadis é conhecido o "curioso dualismo". "Amor tímido e dolente", diz Rodrigues Lapa, "é o de Amadis nos primeiros capítulos do romance", mas temos depois uma "súbita revelação de seu verdadeiro caráter. A paixão de Amadis e Oriana é um 'mortal desejo', uma larga, complicada e nem sempre coerente fantasia da carne"¹¹. Esse mesmo dualismo (ou pluralismo), já o observamos, marca as variações. Lembremos o erotismo e a candura, o frescos da manhã e o fogo das sensações carnisais, na versão I.

E se a "profunda carnalidade" do amor em Amadis é expressa "de forma energeticamente simbólica na explicação que dá Urganda de uma sua anterior profecia", em que "Amadis era o leão bravo, que se apoderava daquelas carnes de Oriana, sem as quais nunca sua rabiosa fome se pudera contentar nem fartar"¹², esse mesmo simbolismo é retomado nas variações, ainda que de forma não tão excedente: Leonorana. *analisada. leão&ana. leão de ana* (var. VII); o leão vai para o monte (Var. XXII).

Mas sobre a figura ambígua de Amadis, de única aparição, projeta-se a de Oriana (como mostra o paradigma onomástico) - o leão bravo e a flor. Essa insistência tem um sentido. À semelhança de Lia, Oriana é uma mulher diferenciada: "ao passo que Amadis se mostra mais fantasioso e vacilante, Oriana confessa que sente por ele um amor desordenado. Isso a leva a tomar a dianteira, e cair em atitudes de encantadora audácia feminina. Num bonito final de capítulo, é ela que se lhe oferece, sobre a verdura, indo ao encontro do seu desejo, ardentíssimo, mas timidamente confessado"¹³.

Parece clara, portanto, a suma importância da citação de Amadis de Gaula: um divisor de águas. *rio de ana. miridiana*: meridiano. Se na lírica cortesã medieval, e ainda na camoniana, os apelos à sensualidade, a assunção do corpo erótico eram sutis, disfarçados, e a mulher era sempre mais *fina rosa* que *bravo leão*, em LEONORANA tais apelos são encendidos e a mulher é rosa e leão: ROSALIANA. A orquestração em torno de Oriana enche o texto de novas vibrações, subverte o sentido do original e torna-o prene de sentidos outros. Parecendo à saída apenas mais um trocadilhar onomástico em favor de ludicidade e da sonoridade, é, como vimos, subversivo e perversor e, logo, fundamental no processo de desconstrução da Leonor cantada no mote, e de construção da personagem hatherlyana.

Nessa primorosa peça de onomasiologia poética, afinal, por virtude do muito imaginar, **TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COISA AMADA**. leonoriamadisANA.

¹¹ Rodrigues LAPA no prefácio a João LOBEIRA. **Amadis de Gaula**. Lisboa, Seara Nova, 1973, p.12.

¹² Idem, p. 13.

¹³ Idem, *ibidem*.

comigo te trago. oh leonorana. que me insana/minha anafilha. Explicita-se o jogo envolvendo o nome da autora: LEONOR & ANA. Fundem-se personagem e poeta, no mesmo passo em que se desreferencializam ambos, tornando-se apenas escritura. Miríades de recitações e de deambulações metamórficas do signo LEONOR rasuram gradativamente a estória e a leitura convencional (sem luz) de Lianor, como rasuram a estória de seus autores e a história literária, para fazer ressaltar apenas a *lucibela* escritura, LEONOR. LEONORANA. LEONORINDA. Leonorsempre.

Essa força escritural, de feição metalingüística, vai-se progressivamente adensando até atingir o ápice na variação XXX, das mais fascinantes.

Trata-se, a rigor, de um texto exegético, em que Ana Hatherly expõe os pressupostos de sua criação, a posição do sujeito criador face à operação translativa que o texto desenvolve, e sua intencionalidade. Começa descrevendo o *modo* de urdir o texto, de assinalar sua diferença escritural:

*(...)descrevo escrevendo descrevendo desescrevendo(..)
(...) e se escrevo leonor descrevo
leonormente descritamente escritamente ninguémmente fenomenoescrita
(...) leonor se suspende
descrevo escritamente, plasticamente elasticamente e não descrevo
inscrevo
geometricamente progressivamente(...)*

explicita o porquê de reescrever Lianor,

*escrevo leonor porque descrevo e descrevo porque escrevendo o tempo
insere-se nas linhas imaginárias por onde escrevo (...)
o que descrevo me escreve e me descreve*

e termina com um apontamento-síntese, pouco mais que um modo seu de entender a poesia e de fazer surgir Leonor na sua mais íntima realidade:

*(...) leonor é infinita
porque é escrita e ninguém se apercebe a não ser lendo
anãoserlendo lendolendolendolendo.¹⁴*

Acima de qualquer versão, refulge aqui o pendor metalingüístico do texto hatherlyano, o embricamento do discurso crítico e do discurso poético, a fimbria inevitavelmente dialógica e auto-reflexiva da escritura. Exegese latitudinária, ela incide

¹⁴ Ana HATHERLY. Op. cit., p. 253.

não só sobre a versão em que se inscreve, mas sobre a série de variações, pondo a nu a consciência poética da autora e suas mais constantes obsessões.

LEONORANA é, pois, nos seus melhores andamentos, um exercício de rigor e de invenção, um personalíssimo revisitar da tradição camoniana, enfim, um mapa do lirismo português e ibérico, que assinala seus pontos de ruptura e invenção. Mapa do lirismo português inaugural, leva-nos à poesia de Camões, ao seu exercício tradutório da poesia medieva autóctone, à sua revivificação dos cantares velhos e, de relance, à sua paráfrase do episódio bíblico de Jacó e Raquel, substituída aqui por Lia; leva-nos à poesia dos cancioneiros primevos, ao lai dedicado a Leonoreta (ele próprio releitura formal dos lais bretões), composto por João Lobeira, trovador do tempo de D. Afonso e de D. Dinis; leva-nos, quase sob a mesma chancela, a outra porta, já no século XVI: ao Amadis de Gaula (em cujas páginas o referido lai foi inserto), sabidamente uma das mais importantes novelas de cavalaria escritas na Península Ibérica; leva-nos ao século XVII e XVIII, quando, sob o signo barroco da devoração lúdica, do dialogismo e da carnavalização, Fonseca Soares escreve "Para a feira vai Luísa/co' seu balayo à cabeça", e D. Francisco de Portugal a apresenta não indo à fonte (Quebrou Lianor/o pote/ & deitou-lhe os testinhos/tão longe), mas "em casa de hum mercador/na rua nova à janella", matando de amores quantos a olhavam"; finalmente, leva-nos às investigações temático-formais da Poesia Experimental.¹⁵

A par das remissões textuais imediatas, as variações ainda reatualizam procedimentos maneiristas e barrocos. Basta observar a importância dada ao processo do anagrama, já explicitada no título do livro em que **LEONORANA** se insere: *ANAGRAMÁTICO*. Nessas variações a autora submete a palavra tema a uma constante dispersão, quer morfológica, quer sonora (insistindo sobretudo na estrutura sonora derivada do mote), cujo efeito maior será o de fazer surgir, por meio desse artifício, novos textos, novas feições, novos corpos para as palavras-personagem. Inseparável do exercício anagramático, está o combinatório e, obviamente, o lúdico, os quais, mais que uma constante, são o eixo estruturante dos textos barrocos.

¹⁵ Não será demais lembrar que os textos mencionados em **LEONORANA** são, todos eles, filhos de larga tradição dialógica, exemplares privilegiados da escritura: o mote a Lianor é ele extraído de versos de um cantar velho; o vilancete apresenta claro parentesco temático com as outras cantigas do "Tríptico de Lianor; LJA, remetendo a sete anos de pastor", remete simultaneamente ao episódio bíblico, também tratado por Dante, na Divina Comédia, e à série de versões que o soneto camoniano sofreu na Península Ibérica, sobretudo no período maneirista e barroco. Amadis de Gaula inscreve-se no mesmo movimento translático. Tendo sido seu autor homem culto e versado em literatura francesa, não poderia esquivar-se o romance ao influxo das novelas e das gestas. Sabe-se que os dois primeiros livros teriam sido compostos na segunda metade do século XII, por João de Lobeira, e continuados mais tarde, por Vasco de Lobeira, seu descendente, que "teria retomado o fio da novela de seu antecessor e acrescentado, por volta de 1370, uma terceira parte", conforme Rodrigues Lapa. Quanto à importância da obra, lembremos apenas que "pelo menos no que respeita à cultura peninsular, [...] o romance deu ao amor uma finalidade, um objetivo concreto, sugerido, mas não de todo expresso no delicado familiarismo da velha cantiga de amigo" (Rodrigues Lapa). Se à relevância dessa obra somarmos a da lírica camoniana, no processo de evolução e criação de formas na poesia portuguesa, entenderemos melhor o profundo significado dessas citações, que ultrapassa o que as variações referidas, isoladamente, possam traduzir.

Segundo a autora, a titulação das variações deve-se ao fato de a palavra *Leonorana* exprimir simultaneamente "uma certa extensão, uma amplificação dada ao tema, e a referência ao método anagramático - transposição/comutação", de modo que "as 31 variações podem ser consideradas, na sua totalidade, como um anagrama excepcionalmente longo".¹⁶ Mas exprime também, como vimos, a invenção de um modo de Ana LER LEO NOR (variação XIV), por que, como dirá, é preciso conservá-la.

Conservar Leonor não é senão conservar a memória da invenção poética, prazer do texto. Memória da invenção camonianiana, das suas redondilhas de primorosa fartura, rendilhadas de trocadilhos e paronomasias, de humor galante, de louvores hiperbólicos de irresistível beleza, de equívocos, de alusões mitopoéticas, de troca de rosa entre o mote e o vilancete, de remissões a textos outros, seus e alheios, de traduções de traduções, jogos poéticos: poesia se auto refletindo. Memória da invenção barroca: o império do lúdico e do visual, da seriação, da combinatória, do tratamento anagramático, tipográfico, geométrico. A retomada crítico-parodística, assunção e negação da tópica e da forma, subvertida vertiginosamente pela estratégia da mistura de códigos, de textos. Invenção experimental: progressivo desfolhamento semântico de uma rosácea gótico-barroca, estilização de uma estrutura de haste e corola.

Espaço interseccional, poesia *elíptica, indicial, condensada*. Mapa que, levando-nos a tão diversos lugares poéticos, traz-nos, afinal, fragmentos da paisagem humana: paisagens do seu imaginário, da sua memória, da sua relação com a cultura, com a vida: transformação e segredo. Latências:

Estavas Leonor, nunca em sossego
e por isso voltaste nestes poemas,
louca, virgem Leonor, engano cego,
ó múltiparara Leonor, sutil e extrema
ilha e mareta funda, raso pego,
Leonor desconstruída, mas eureka,
chamada Rosa de muito nomes, antes,
depois, como de agora, hojes distantes.¹⁷

¹⁶ Cf. Ana HATHERLY, no artigo referido na nota 2.

¹⁷ Jogo que fazemos com os versos de Jorge de LIMA. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Tecnoprint Gráfica S.A., 1978, p. 287.