

A IMAGEM DA PALAVRA EM ANA HATHERLY

Rodrigo da Costa Araujo

*o escritor é um perseguido por ideias quantas vezes me
levanto no meio da noite para escrever mais uma ideia
que me quer sair da cabeça para o teclado
o escritor é uma aranha enxertada em margarida ao tear
a escrita é uma arte da submissão à condição de alvo
oh campos de tiro quanto treino
e agora que sabemos tudo isto estamos vergados pelo peso da escrita
esta escrabatura
e depois de tanto desejá-la e antes mesmo de ela ser geral
escrevemos em voz baixa
ainda trêmulos da passagem do cortejo das litotes
tão pequeninas todas de preto
não há neste momento maior certeza que a da escrita
oh meu país de anões onde tudo é pequeno*
(HATHERLY, Ana. *Poesia 1958-1978*. 1980; p.122)

Os diálogos da poesia e da pintura em Portugal relacionam-se à prática que se desenvolveu em torno dos movimentos da poesia concreta e experimental nas décadas de 1950 e 60. Ana Hatherly (1929-2015) e Ernesto de Melo e Castro (1932-2020), principais disseminadores da Poesia Experimental distinguiram-se pelas posições teóricas assumidas face a correntes do pensamento e da arte contemporânea, que de modo diverso se refletem em

aspectos de suas criações poéticas. A definição e a cronologia destes movimentos foram amplamente debatidas em textos fundamentais que fazem parte da coletânea *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981).

À poesia concreta associam-se, no ponto de vista de Ana Hatherly, posições bastantes contundentes, a defesa de uma identidade com o todo social a que o texto se refere, com a ideologia racionalista de uma sociedade tecnológica. Se os concretistas brasileiros evoluíram de um “lirismo-cientista, até atingir a crítica social e a sátira” (Hatherly, 1981, p.144), os concretistas europeus no exemplo das experiências dadaístas e surrealistas, patentearam a dimensão visual do texto e as suas bifurcações possíveis numa tendência para a abolição das fronteiras entre as artes. É nesse traço que se integra a obra de Ana Hatherly, bem como o espírito do amplo movimento de Poesia Experimental, iniciado da década de 1960.

Além do retorno ao antiquíssimo diálogo entre palavra e imagem, a obra de Ana Hatherly revela um perfeito reexame das teorias, aproximando a reflexão crítica e a expressão criadora ao nível da poesia e das artes plásticas. Esse dialogo percorre toda a história da escrita, desde os textos visuais e sua arqueologia da Poesia Experimental em seu *A Experiência do Prodígio* (1981), entre outras tendências que exploram a letra e a imagem. A sua relação com a escrita explora a visualidade do poema e a desconstrução da própria escrita como atributo funcional.

Na esteira dessa tradição, Ana Hatherly assumiu uma via poética que passa pelas tentativas da reinvenção da escrita em obras como *Mapas da Imaginação e da Memória*, de 1973, *O Escritor* e a *Reinvenção da Leitura*, ambos de 1975. Sua prática, semelhante a um poeta-calígrafo-pintor, aponta desde o início de suas pesquisas, o *logos* como montagem de signos. Signos que se entrelaçam, se aproximam, se distanciam da palavra ou faz dela - a literatura - o poema, uma “universal reportagem” de que falava Mallarmé. Reportagem do tempo, quando a figuração do poema se relaciona com as encenações da linguagem e dos caminhos percorridos pelo pensamento poético.

A importância do calígrafo, nesse contexto, funciona como princípio e alicerce do seu pensamento, reflete de certa forma, nas suas relações e perseguição da escrita e no esforço de uma arte subversiva:

Desnecessário salientar a importância que a arte da escrita manual assumiu, especialmente durante a Idade Média e mesmo depois da invenção da tipografia. A escrita manual, cultivada como arte superior, foi uma constante da cultura do passado. Se durante milênios o caráter sacro e enigmático da escrita pode derivar grandemente do facto de a maior parte das pessoas não saberem ler nem escrever, quando a prática da leitura e da escrita já estava consideravelmente difundida em certos meios sociais, por exemplo

durante a Renascença e o Barroco, ela pode assumir, ou se quisermos, reassumir, o seu lugar de dentro das formas de expressão de criatividade, adquirindo também o carácter de exacerbação formal comum a todas as artes da época. É assim que no século XVI vamos encontrar o calígrafo, ao lado do artista plástico e do filósofo, como um elemento fundamental na criação do que hoje chamamos património cultural e educativo, pois a função didática, como todos sabem, é uma das facetas mais destacadas de toda a arte do passado, que igualmente se exacerba durante o Maneirismo/Barroco, prolongando-se até ao século XIX com características especiais (Hatherly, 1983, p.247).

O estudo das escritas arcaicas que a autora de *A Casa das Musas* empreendeu durante os anos 1960, refletirá em inúmeros aspectos do seu percurso poético, inseparável do interesse confessado da autora pelas formas de comunicação que a linguística moderna desenvolveu. Acompanhando o percurso da mão do calígrafo, muitas de suas obras ilustram as proximidades entre a linguagem verbal e a pictórica, circulando entre elas, para recriar plasticamente temas centrais da sua poética: a visceralidade e reinvenção a escrita, a experimentação como método de trabalho, os labirintos poéticos, o barroco e o neobarroco.

A sua prática poética, na visualidade do poema ou no embate do texto-imagem, ou seja, em qual for a linguagem - “palavra, gesto ou objeto” - reivindica ser lida, como suas premissas, assumindo que “nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável” (Hatherly, 1983, p. 149). Delas, além de exigirem infinitas leituras criadoras, expandem-se uma criação ora em grafismos de caráter abstrato evocando as escritas orientais, ora em signos onde a geometria e a iconografia modernas comparecem, ora ainda em escritas minuciosas e delicadas, caligrafias labirínticas, teias ou mapas cifrados da imaginação, numa mistura que deixam entrever as experiências com o tempo, com a memória e os signos.

Nos seus trabalhos, no que diz respeito da criação em pintura, a relação com a escrita provoca outras linguagens, onde sobressaem as virtualidades da linha, da cor e da forma. Esses recursos sugerem atmosferas e espaços de sentido múltiplo, na busca de “um campo de significação integral” (Hatherly, 1983, p. 149) que fundamentam a sua poética. Desses desvios e recursos surge sua “tecnologia do fascínio” como efeito provocado na sua cumplicidade com o leitor, que é o da magia, do deslumbramento e sedução, só possíveis pelo vínculo assumido com a imaginação e a memória.



Figura 1 | HATHERLY, Ana. Le plaisir du texte. (1975)

Todos esses recursos convergem para a projeção plástica de um universo remanescente da concepção e da longa tradição do poeta-calígrafo-pintor, cuja as suas raízes no Oriente retomam o pensamento místico da escrita como prática esotérica. Na Europa, por sua vez, essa filiação reporta-se aos calígrafos gregos e latinos, as iluminuras medievais, aos textos visuais do barroco e as experiências precursoras dos futuristas, dadaístas, surrealistas e letristas. A exploração desse aspecto da escrita¹, associado ao de língua sagrada, reservada, segundo Ana Hatherly, “não se perdeu ao longo dos tempos - apenas se transformou” (1983, p.155).

1 O culto da escrita, segundo Ana Hatherly, “encontra origem mais remota, por exemplo, na fase pictográfica em que, muito antes da invenção de qualquer alfabeto, imagem e signo equivaliam-se numa perfeita fusão, considerada mágica, do visual e o conceptual”. Para ela, “a magia decorrente da obscuridade das representações da escrita esteve naturalmente associada ao segredo das práticas ocultas, que muitas vezes referiam, pois a maior parte dos textos da antiguidade eram de caráter religioso, secreto. Daí que a decifração desse código enigmático que eterniza o presente, inclusive permitindo passar para além da vida através da memória nele aprisionada, tivesse de estar reservada aos considerados intermediários do divino e do saber que dele emana”. (1983, pp. 155-156).

Em seus desenhos ou texto-imagem entreveem-se o funcionamento e a engenharia de um mecanismo em que ele mesmo atualiza um fundo potencial. Tendo a imagem como referência, eles induzem e guiam os espectadores na recepção do ato mágico e à semelhança da escrita, expõem visualidades que simultaneamente questionam. O texto visual, situado entre o semântico e o visível, torna-se vestígio, traço. Imagem rasurada, mera lembrança, objeto da fruição sensível do olhar, que dispensa a compreensão do verbal.

Nessa poética interartes, em que o desenho/pintura é a poesia, ele passa a ser, também, a recriação visual desse universo. Muitas vezes, essa experiência sugere ser a transcrição da escrita nos códigos da produção da imagem. Traço semiótico e inteligente, seus desenhos reforçam o jogo de relações entre imagem e palavra, que Ana Hatherly tece em seu trabalho hifológico², que vai do pensamento à mão, apoiado em uma visão que se transforma em gesto, movimento da mão inteligente e ato do pensamento. Ver e

2 Para Barthes, a noção de texto não abrange, apenas, as obras literárias, mas, todas as modalidades de significação, como já foi proposto em suas obras sobre semiologia. No dizer de Barthes, qualquer prática significante produz o texto. O que permite analisar as obras do cinema, da pintura, da música como sendo também textos. Barthes critica o entendimento de texto como um produto acabado e acrescenta a ideia de que o texto é tecido através de um entrelaçamento contínuo. Para ele “Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha”. (p. 74-75)

pensar ao mesmo tempo, é isso que coloca a mão do pintor em movimento.

Os desenhos hatherlianos solicitam, pela ação semiótica que propõem, o leitor pelas imagens que se desdobram, construindo outros signos/ícones, num exercício constante de produção de sentidos. Eles, também, reforçam a explosão contemporânea de códigos de representação, porque abolem as categorizações hierárquicas entre as artes. Essas delicadas ações são fortuitas como os encontros levados pelo olhar.

Inspirado em Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (fig. 1), décimo nono poema-visual e último da série do livro *A reinvenção da leitura* (1975), de Ana Hatherly sugere, na mesma esteira do crítico francês, derivações produzidas a partir de um desejo. Esse desejo de escritura, de todos os matizes dos signos que atravessa a leitura para só tomá-la sob a forma de novas reivindicações, as de uma atenção prestada à germinação do sentido e do sujeito que nele se acha inscrito, à lógica própria do significante que excede o sujeito, o sentido e o olhar, que transportam a leitura para outra coisa, que é justamente a escritura, trabalho na e da experimentação. Semioclasta, Ana Hatherly, tal como Barthes, retoma a teia e o tecido para, a partir deles, recontextualizar o lugar do gozo como aquele de uma perda, lugar de *fading* do sujeito, “encenação de um aparecimento-desaparecimento” que desloca o sujeito e seu olhar para impedir qualquer consistência.

De Barthes, Ana Hatherly recupera a hifologia de forma consciente e lúdica. Porque sabe que escrever “em” Barthes é frequentemente correr o perigo da fascinação. Sua obra visual é marcada por um caminho muito próprio, onde escrita, escritor, artista e objeto visual se encontram, se fundem ou se desconstroem, (re)inventando e (re)criando universos, códigos, silêncio e linguagens. Nela, enfim, se percebe o ícone do irrepresentável e do indizível, o texto que se textualiza, na imagem, como criação e como crítica.

“A ESCRITA É UMA PINTURA DE PALAVRAS”

O verso escapa a si mesmo. As linguagens se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita “voyages” de verso e re-verso.

[CASA NOVA, Vera. *Bêbados de fim-de-século*. In: *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG. 2002. p.09].

As proposições do movimento de Poesia Portuguesa Experimental são: a ruptura com a tradição poética; a redução do verso à palavra e a utilização de estruturas não verbais relacionadas ao campo da imagem, das experiências visuais e espaciais do texto. A obra teórica e de prática escritural de Ana Hatherly reinventou o Barroco, e fez do seu próprio gesto ação

desconstrutora, desprendendo-se das dobras neobarrocas que se torcem e bifurcam em várias direções, feito “molusco versátil”³ ressaltando sua inteligência plástica e de ensaísta-pesquisadora.

Ana Hatherly, em seu clássico e imperdível ensaio, *A Reinvenção da Leitura* argumenta “que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagem” (HATHERLY, 1981, p.138). Por conseguinte, para a estudiosa, não se pode dissociar a primícias da poesia, como escrita, dos signos não verbais; ou seja, escrita e imagem foram correlacionadas na história da humanidade, razão pela qual a introdução da imagem na composição poética não faz outro dinamismo senão retomar as origens da própria escrita. A proposta da poesia visual se sustenta assim coerentemente, na seguinte afirmação: “A escrita é uma pintura de palavras.” (HATHERLY, 1981, p. 138).

Mallarmé, o grande mestre da poesia de vanguarda e inspirador da criação de Ana Hatherly, empreendeu uma série de inovações em seu livro *Un Coup des Dés* [Um lance de Dados]. Nele, o verbal e o visual se associam à musicalidade, que vai contribuir na proposta verbivocovisual dos concretistas. Essa articulação entre signo verbal e signo visual permite uma visão mais além,

3 Os tentáculos da escrita. A escrita é um polvo, um molusco versátil. Tem infinitos recursos. Escapa sempre. Abstractiza-se. Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Sideral Alice atravessa todas as portas, todos os espelhos. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse. (HATHERLY, Ana. Tisanas. 2006, 157)

ao olhar, por exemplo, os desenhos rupestres das cavernas, feitos na pré-história. Neles constatam-se que essas imagens já eram uma forma de comunicação, textos visuais que representavam e contavam histórias, com a intenção de transmitir mensagens.

A partir de Mallarmé, a dimensão plástica da escrita, - anteriormente ignorada pelos estudiosos das línguas, porque estes, sempre mais interessados em conteúdos do que em meios, tendiam a negligenciar essa área da forma visual -, ganha status de pesquisa e confirma-se que é para ela que o artista sempre se voltou. Por esse percurso, foi preciso que o Ocidente chegasse à revolução industrial, e, de lá para cá, à sofisticação crescente dos meios de impressão e reprodução da escritura para que a veia de libertação da linguagem escrita se fizesse perceber. Libertação da escrita em relação à sua submissão ao som. E, assim, a escritura passou a assumir o risco e o desafio de sua própria materialidade.

Com a variação dos tipos gráficos - gesticulação da escrita - (também extremamente explorada na poesia experimental) com a distribuição diversificada da linguagem impressa na diagramação jornalística, abriram-se para a página branca da escrita novos horizontes até então insuspeitados. Como não poderia deixar de ser, a poesia foi a primeira a levar até o limiar intraduzível do infinito, com *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, a indagação aberta pelas possibilidades da escrita.

O *Um Lance de Dados* inaugurou, antes de tudo, uma nova era para a poesia, não só portuguesa, mas ocidental. Ele representa os traços de uma mutação. Instância de inflexão-reflexão da escrita no

momento em que desprende do seu aprisionamento como mero desenho do som. Sem deixar de ser o desenho do som, ela passou a ser, também, a configuração de alguma coisa que não é som: os interstícios da brancura da página, vazios luminosos, disposições corpóreas das letras, multiplicidade simultânea de movimentos de sons e grafias para a tatilidade dos olhos: horizontal, vertical, transversal, em giro.

Da necessidade de engendrar as origens da poesia concreta, a história conduz o leitor para épocas bem anteriores a de Mallarmé. As pesquisas de Ana Hatherly conduziram-na à descoberta labirínticas de que no Barroco⁴, já havia a relação entre escrita, texto e imagem.

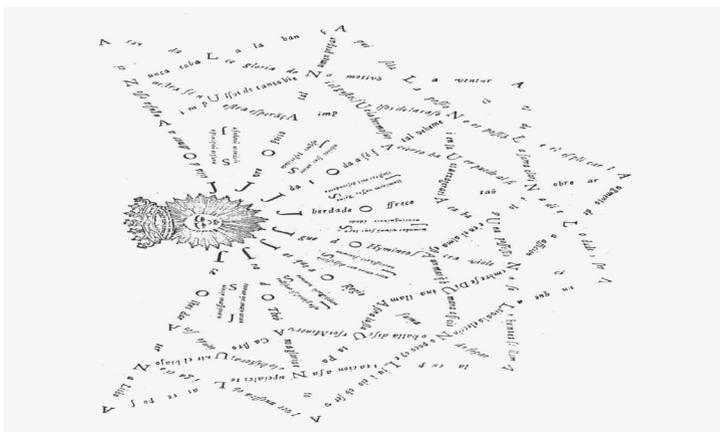


Figura 2 | HATHERLY, Ana. *A Casa das Musas*. 1995, p.122⁵

4 A esse respeito, sugere-se a leitura atenta e sensível do livro DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor.2011.

5 (Figura 2) O presente texto-visual foi encontrado por Ana Hatherly, na Biblioteca Nacional, e classificado pela autora na categoria de Labirinto por apresentar a possibilidade de leituras múltiplas, para além do assunto que nele é abordado. Trata-se

Ao longo desse percurso, a existência do texto-imagem evidencia que as artes irmãs, poesia e pintura, não só fazem parte da história da humanidade, mas também conjugam lado a lado, em quase perfeita simbiose. Literatura e pintura partilham circunscrições muito próximas, um mesmo espaço limite, em relações de tensão e de paradoxo. Essa quase coabitação territorial diz respeito ao espaço e às relações intersemiótica que são estabelecidas. Nesse sentido, quando se fala de poesia visual, também se fala de ver/ler a criação de um novo texto visual seu sistema *poetográfico*⁶. As novas imagens e as novas leituras são o outro lado do ver, ou seja, são o que Ana Hatherly nomeia de escrituralidade.

de um *Ephithalâmio* que celebra o casamento de D. Joana de Bragança, neta do rei D. Pedro II, sobrinha de D. João V, com o Conde de Monsanto, Dom Luís de Castro. Nele observa-se o nome dos noivos em forma de leque, escrito com maiúsculas, sobrepondo-se ao texto em minúsculas. Toda a escrita se desenvolve na página em encruzilhada, colocando em destaque as letras dos nomes dos noivos. Este maravilhoso *Ephithalâmio* é um texto-visual do estilo barroco português tardio. Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora nasceu em Lisboa, formou-se na Universidade de Coimbra, na faculdade dos Sagrados Cânones em 1731, foi Juiz de fora da Vila de Marvão e notabilizou-se como poeta, constando a lista das suas obras na *Biblioteca Lusitana de Barbosa Machado*.

6 A consolidação do poético na materialidade dos significantes (verbais e não verbais) assinala assim como propõe Alberto Pimenta a passagem de um sistema *poetológico* para um sistema *poetográfico*. Por isso, se de acordo com ele, o sistema *poetológico* se define por “um compromisso entre o desejo estético de expressão e a necessidade de essa expressão constituir comunicação inteligível e eticamente inseridas nos interesses da totalidade”, o sistema *poetográfico* traduziria uma situação de ruptura, em que “a ideologia do símbolos é recusada e substituída por uma espécie de ideografia, por um sistema que só conserva os signos e rejeita o seu logos”, correspondendo assim à “destruição da linguagem da razão lógica, na tentativa de criação de uma linguagem do corpo”, em que “a apreensão visual do mundo” ocupa um lugar privilegiado (PIMENTA, Alberto. 1978, pp. 98-105).

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: Ensaios sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALMEIDA, Maria Inês de. (Org.) *Para que serve a escrita?* São Paulo. Educ. 1997.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70. 2009.

_____. *O Neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRUNO, Mário. *Escrita, Literatura e Filosofia: (Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze)*. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2008.

CASA NOVA, Vera. Bêbados de fim-de-século. In: *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.2002.

_____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte. Ed da UFMG.2008.

COSTA, Luciano Bedin da. *Ainda escrever*. São Paulo. Lumme Editor.2017.

DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor.2011.

GEORGES, Jean. *A escrita - memória dos homens*. Rio de Janeiro. Objetiva.2002.

HATHERLY, Ana. *Fibrilações*. Lisboa. Quimera 2005.

_____. *Poesia 1958/1978*. Lisboa. Moraes Editores. 1980.

_____. *A Casa da Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera. 2006.

_____. *Visualidade do Texto - uma tendência universalista da literatura portuguesa*. Colóquio Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º. 35, p. 05-17, jan.1977.

_____. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo. Escrituras Editora. 2005.

_____. e MELO E CASTRO, E.M. *PO. EX. Textos Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII-XVIII*. IN-CM, Lisboa. 1983.

_____. *Interfaces do olhar - uma antologia crítica/uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004.

_____. *O espaço crítico - do Simbolismo à vanguarda*. Editorial Caminho. Lisboa. 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis. Ed. da UFSC, 2010.

_____. *Um Lance de Dados*. Edição Bilingue. Álvaro Faleiros. Introdução, Organização e Tradução. Cotia. SP. Ateliê Editorial. 2017.

MELO E CASTRO, E.M. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência Amadora. Portugal. 1980.

_____. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo. Editora da USP. 1993.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões*. São Paulo. UNESP. 1999.

PIMENTA, Alberto. *O Silêncio dos poetas*. Lisboa. Regra do jogo. 1978.

VENEROSO, Maria do Carmo de F. *Caligrafias e Escrituras. Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte. C/Arte. 2012.

RODRIGO DA COSTA ARAUJO

Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação, da FAFIMA - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2019), todas lançadas pela Editora Opção. E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com.