
REVISTA

Mosaicum

NÚMERO 33, jan./jun. 2021

<https://doi.org/10.26893/rm.v33i33>

eISSN 1980-4180

POESIA RENTE À PELE DOS TEXTOS: LEITURA DE *FIBRILAÇÕES*, DE ANA HATHERLY

POETRY CLOSE TO THE SKIN OF TEXTS:
READING OF *FIBRILAÇÕES*, BY ANA HATHERLY

<https://doi.org/10.26893/rm.v33i33.473>

 **Rodrigo da Costa Araujo**

Mestre em Ciência da Arte (Universidade Federal Fluminense)

E-mail: rodricoara@uol.com.br

Recebido em: 20 abr. 2021

Aprovado em: 20 maio 2021



Artigo publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Attribution**, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.

Resumo: Analisa a relação entre desenho e escrita, fundadora ou sugerida no livro *Fibrilações* (2005), de criação da escritora-pintora portuguesa Ana Hatherly (1929-2015). Trata-se de uma reflexão sobre a plástica e a poesia, pensadas enquanto gestos simultâneos na prática da escritora. Desse gesto infere-se a presença do traço como elemento que vem reivindicar o surgimento do corpo. Neste sentido, a leitura objetiva construir, com a experiência da poesia, um pensamento do corpo que impõe repensar os limites e as separações instituídas entre o discurso literário e o artístico.

Palavras-chave: Poesia portuguesa. Escrita. Ana Hatherly

Abstract: Analyzes the relationship between drawing and writing, founding or suggested in the book *Fibrilações* (2005), created by the Portuguese writer-painter Ana Hatherly (1929-2015). It is a reflection on plastic and poetry, thought as simultaneous gestures in the writer's practice. From this gesture we can infer the presence of the trace as an element that comes to claim the appearance of the body. In this sense, reading aims to build, with the experience of poetry, a thought of the body that requires rethinking the limits and separations instituted between the literary and artistic discourse.

Keywords: Portuguese poetry. Writing. Ana Hatherly

O meu trabalho começa com a escrita - sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho começa também com a pintura - sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação. O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação - mental e visual.

[Ana Hatherly]

Cruzar o olhar pelas linhas da poesia de Ana Hatherly (1929-2015) desnuda qualquer ingenuidade: tudo ali se move: as verdades, os centros, as origens. Solicitado, o leitor partilha o sentido da experiência da escrita, das “fibrilações”, sobretudo a convergência e mesmo o parentesco entre escrita e imagem, entre esses dois campos em que o discurso se produz, se registra e se inscreve.

Sem pretender capturar qualquer verdade e, principalmente, reconhecendo o campo de forças que se institui nos domínios da linguagem, importa saber se a linguagem não é mera correspondência da realidade, saber o que constitui, para onde se desloca e que movimentos são esses que fazem com que ela não se deixe apri-sionar. São questões que recobrem esta leitura do livro *Fibrilações* (2005), de Ana Hatherly.

Buscam-se, no rastro da poesia, os fios de uma teia incon-sútil de relações que envolvem poesia e imagem, signo e sentido, escrita e discurso da criação. Tais aspectos orientam o percurso, que se recobre das marcas da provisoriedade da leitura. Coloca-se, desde já, como suspeita a interpretação, cuja escrita participa de um jogo em que tomam parte crítica e filosofia, práticas signifi-cantes que incidem sobre o texto, tornando-o campo de signifi-cância por excelência. A escrita, tanto quanto a leitura, é sempre interpretação/representação.

O TRAÇO, O RASTRO: A INSCRIÇÃO DE UM DESEJO E DE UM SABER NA LETRA

O poeta é um
calculador de improbabilidade limita
a informação quantitativa fornecendo
reforçada informação estética.

[Ana Hatherly]

17

Compreende-se na pluralidade da poesia o trabalho da signifi-cância, buscando o sentido que a linguagem deixa na sombra. Isso faz dessa abordagem da leitura uma felicidade por excitações, na concep-ção barthesiana “levantando a cabeça”¹, à qual se acrescentaria: uma felicidade difícil. Porque há na linguagem um enigma. Não se pode encontrar o sentido para esse enigma. Sendo falso enigma, essa busca consiste em distinguir os traços deixados por outros tantos sentidos que se diluíram em formações substitutivas ao longo da construção do sentido da experiência. Ou seja, não há um original de sentido ple-no. Não há uma presença e um significado puros. Há traços, a partir dos quais é possível reconstruir algo. Assim, o sentido da experiência da escrita é reconstruído pela leitura, cuja construção em si mesma se modifica, deforma, desloca o sentido daquela experiência. Por isso, o trabalho de construção implica o de desconstrução. Instância de pra-zer e angústia, a escrita reflete e denuncia simultaneamente a promes-sa do objeto escondido sob a sua sombra e sempre inapreensível, e o vazio da página em branco, da ausência desse objeto, do vazio na rede de signos que o constitui como jogo de presença/ausência.

¹ “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? (Barthes, 1988, p. 40).

Acompanhando esse olhar, Roland Barthes, ao falar do aspecto físico da escrita e de suas relações com a caligrafia japonesa, afirma que, dessa experiência significativa, o corpo, durante a escrita, passa para a escritura. Para ele, também como criador de grafismos e crítico -, a palavra “escrificação”, que é a prática que traça manualmente os signos, representa esse gesto, e por isso, tanto quanto possível, conserva o prazer de escrever seus textos à mão. Na caligrafia oriental e em certa pintura, no entanto, ele preferiu chamar essa prática de semiografia, como nas produções de Masson, de Réquichot ou de *Twombly*. Para Hatherly e, de forma semelhante, para o crítico francês:

A escrita é à mão, é portanto o corpo: suas pulsões, seus controles, seus ritmos, seus pensamentos, seus deslizos, suas complicações, suas fugas, em sua, não a alma (pouco importa a grafologia), mas o sujeito repleto de seu desejo e de seu inconsciente. (Barthes, 2004, p. 275).

A caligrafia vista sobre o prisma da teoria barthesiana estabelece relação com uma prática corporal de prazer. Isso é perceptível nos gestos da escrita de Masson e, também na de Hatherly quando se configura a fantasia pela escrita chinesa. Por outro lado, ambos realizam e se aproximam do que o crítico francês considera o ponto mais desdobrado da significância: a escrita do significativo esvaziado do sentido. Neles, o ato de pintar ou desenhar, mesmo tendo um objeto por se alcançar, não reduzem a pluralidade de seus textos. Nesse caso, a transitividade não pode ser igualada ao fundo significativo do texto, já que este não é alcançável - mesmo considerando que seja decifrável. A “escrificação”, nesse caso, mostra, dessa maneira, duas acepções de gesto: uma atividade sem finalidade determinada, capaz de produzir uma plástica e a atividade da mão que traça. A leitura do gesto, nesse caso, revela ao leitor, diante do prazer existente na prática de traçar, de escrever, que não se confunde com o prazer de criar sentidos:

Este prazer deve ser muito antigo: séries de incisões regularmente espaçadas foram encontradas nas paredes de algumas cavernas pré-históricas. Já seria escrita? De forma alguma. Tais traços, sem dúvida, nada queriam dizer; mas seu próprio ritmo denotava uma atividade consciente, provavelmente mágica ou, mais amplamente, simbólica: o traço dominado, organizado, sublimado (pouco importa) de uma pulsão. O desejo humano de fazer uma incisão - com o buril, o cálamo, o estilete, a pena - ou de acariciar - com o

pincel ou a caneta de feltro - passou, sem dúvida, por muitos fantasmas que ocultaram a origem propriamente corporal da escrita. Contudo, é preciso que de tempos em tempos, um pintor (tal como hoje Masson ou Tombly) incorpore formas gráficas à sua obra para que sejamos conduzidos a essa evidência: escrever não é somente uma atividade técnica, mas é também uma prática corporal de prazer. (Barthes, apud Jean, 2006, p. 205-206).

Para Barthes, o prazer corporal da escrita, como na prática de Masson e Tombly e, por analogia, na de Hatherly, só se tornam visíveis pelos movimentos das curvas do pincel, da tinta de caneta ou tinta da China, da escolha das cores das demoras ou das velocidades ou movimentos depreendidos do traço. Nessas grafias abstratas ou escrições, é possível observar que o prazer chegue através destes elementos e que, por fazerem parte tanto da escrita, quanto da pintura e do desenho, impedem de diferenciar formalmente uma semiografia - uma escrita ilegível ou uma “escrição” pura – de outras atividades artísticas.

A analogia entre pintura e poesia é pensada desde o *ut pictura poesis*, de Horácio. A aliança entre as duas artes, desde então, é marcada pelos movimentos de transformação que sofreram ao longo da história. Diferentes nos meios de representação - a pintura utiliza linhas, formas e cor, a poesia utiliza a palavra -, as duas artes se correspondem no que têm de celebração do ver. A poesia pode evocar uma imagem pictórica, construir uma plasticidade através de palavras. O quadro, por sua vez, pode ser reduto do lírico, a recuperar em quem contempla imagens líricas próprias da poesia.

19

O encontro entre pintura e poesia não se estabelece apenas nas afinidades nascidas, talvez, do que Simonides de Cós disse ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante. (Praz, 1982, p. 3). Estabelece-se, também, no fato de serem artes que evocam a visibilidade essencial. A pintura cria, através de linhas, pontos, formas e cores, um universo figurativo ou abstrato, perpassado pela subjetividade do pintor. Diante de um quadro, muitas vezes, olha-se retirado o véu das representações culturais e ideológicas e aparece ali, subitamente revelado, o humano e o seu esplendor.

Por outro lado, se a poesia em sua origem foi voz, ela, ao longo de sua história, conquistou a letra e chegou até ser desenho nos caligramas de Apollinaire. Ou mesmo, bem antes aos olhos da poe-

ta, escritora e artista plástica portuguesa Ana Hatherly, cuja pesquisa em torno dos textos-visuais do período barroco português culminou no seu famoso *A experiência do prodígio*. Dessas constatações, confirma-se que, enquanto letra, a poesia é rabisco, é linha, é mancha, insinuação de uma forma que só é legível porque se compõe de traços e de sinais; a letra é pictórica, forma ainda celular da pintura. Mais além disso, a poesia pode fazer com palavras uma imagem extremamente pictórica.

Com tal prática, ela explicita um diálogo que deita raízes, com certeza, no contexto que se inicia, nos anos 1960 - caracterizados pelo intenso debate entre movimentos como o concretismo (no Brasil) e o experimentalismo, em torno de questões ligadas à relação entre arte, subjetividade, tecnologia e imagem. No contexto brasileiro, predominou a influência mallarmeana em favorecer o ideograma e seus princípios, que defendia as relações da poesia com a música, gerando do poema “uma autêntica partitura”. Na Europa, a poesia concreta foi influenciada, principalmente, pelas artes plásticas, por Bauhaus.

Questionando as fronteiras entre as artes e seguindo a tendência europeia, Ana Hatherly produziu três livros: *Mapas da imaginação e da memória* (1973), *O Escritor* e *A reinvenção da leitura*, de 1975. Dessas obras surgem princípios e experimentações que refletirão em toda a sua produção poética. Nelas, as experimentações com signos não verbais, a palavra se torna desenho, ou seja, seguem sequências determinadas, evocam acontecimentos, indicam que, pelo desenho, a visualidade não precisa de muitas explicações porque recorrem aos mecanismos da narração.

20

Além desses mecanismos narrativos, talvez sejam estas as explicações que permitem Hatherly ter para si a escrita como desenho ou “pintura de sinais” (1995, p. 37). Isso fica evidente no ensaio “Vozes da Escrita”:

A poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialética da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela linguagem, qualquer que seja a forma utilizada. (Hatherly, 1995, p. 196-197).

As três obras, pelos mecanismos da experimentação com a escrita exploram a reflexão do texto legível ou ilegível resultantes de várias pesquisas em sua produção poética. Esse interesse pela es-

crita, enquanto ato de traçar o signo, gesto de escrever, impressão gráfica, para Barthes, não se reduz a uma mera companhia da fala. Por isso mesmo, o modo que o simbolismo move o signo escrito nunca deveria ser ignorado.

O ato de escrever, a visualidade e a materialidade da escrita para Ana Hatherly são baseados na imaginação visual que explicita o pensamento de alguns sistemas de escrita, principalmente, aqueles baseados nos pictogramas, hieróglifos e ideogramas. Também Barthes, Foucault e Anne Marie Christin argumentam que nos primórdios da civilização e da escrita, mais do que a partir da representação da fala, a escrita teve origem na imagem, que “a escrita foi tornada possível pela imagem” (2004, p. 287). Essa mesma proposição defendida por Christin vai ao encontro do que argumenta Foucault, em *Isto não é um cachimbo*, quando afirma que

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras. [...] Texto em imagem. (Foucault, 1989, p. 25).

Em Ana Hatherly, pela mão que escreve, seu traço implica a imediata ação de traçar. E como toda ação ele arrasta em si a força, a provocação e a delicadeza, pois o que o traço parece justamente portar e suportar é a presença das forças, em sua constância dilacerante ou em sua intermitência abrupta. O tremular de suas linhas como o incisar. Ele traz em si: fendas, sulcos, rugas. É, portanto, uma prática conjunta e simultânea que desestabiliza os sistemas de pensamentos bem assentados.

Seus traços instigam a reavaliação do lugar destinado ao corpo na cultura ocidental. Trata-se, sobretudo, de um corpo-afeto cujo traço se manifesta como um dos pontos de junção entre a forma e a figura, entre o que invade e o que tenta representar, entre o que não tem lugar na memória nem no espírito e a insistência em dar lugar, criando, justamente, um novo espaço dos e para os corpos. Daí mesmo a inseparabilidade entre desenho e escrita.

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” 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” (1981, p. 138). Por conseguinte, para esta autora, 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).

22

Mallarmé, o grande mestre da poesia de vanguarda, 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, 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 riso e o desafio de sua própria materialidade.

Com a variação dos tipos gráficos - gesticulação da escrita – (também extremamente explorada na poesia experimental portuguesa) 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.

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 Barroco², já havia a relação entre escrita, texto e imagem. 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 se conjugam lado a lado, em quase perfeita simbiose. Literatura e pintura partilham circunstâncias 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 poetográfico³. As novas

² 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.

³ 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.

imagens e as novas leituras são o outro lado do ver, ou seja, são o que Ana Hatherly nomeia de escrituralidade.

INTERSTÍCIOS: POESIA E PINTURA

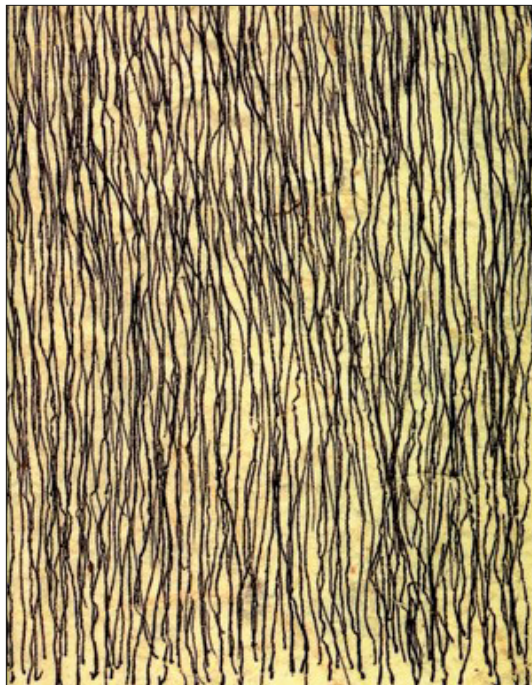
A capa de *Fibrilações*, pintura da poeta, é paratexto que reforça, interliga o poético e o pictórico em enlaces de formas revigorando o diálogo estético. Talvez um método comum de análise assente nessa operacionalidade semiótica. O que os une? Um campo de conteúdo que se expande pelo terreno da reflexão estética, da poesia e da teoria das artes nas suas múltiplas manifestações discursivas.

Em cor amarela, com seus vários fios/linhas descendentes e desordenadas em preto, sugerem, feito textura análoga aos batimentos ou fibrilações que pulsam. Os traçados das linhas, nos seus movimentos sinuosamente ondulantes, feito teias/veias criam o envolvimento e o tatear por aproximações sucessivas que caracterizam a sua poesia. Inscritos na contingência do corpo, *Fibrilações* imita o gesto⁴ da repetição, traduzido pela mão em pequenos filamentos, desenhos delicados para uma mesma intensidade.

A geometria do desenho inicial da capa, longe de ser feito em linhas retas já apresenta as sinuosidades, ranhuras e meandros da escrita e da leitura. Os poemas e versos trazem a marca do entrecruzamento da artéria central da vida com a escrita. Assumem-se como dicções mais pessoalizadas, em lições, sobretudo, na inelutável atração pela linguagem, atenta às piscadelas secretas com a pintura que se lança ao leitor como linguagem para ser perscrutada em seus segredos e linhas.

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, 1978, pp. 98-105).

⁴ “O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo). Fazamos a distinção entre a mensagem, que quer produzir uma informação, o signo, que quer produzir uma inteligência, e o gesto, que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa”. (Barthes, 1990, p. 145-146).



Capa do livro *Fibrilações*

25

Deslocando sentidos, *Fibrilações*, feito as pinturas da poeta, subverte, afasta-se, deliberadamente, dos regimes instituídos do sentido. O seu leitor, tateando, delicadamente, seus versos curtos e erráticos, teima em destecer, confundindo os tênues fios de uma escritura-pintura. Ao final, como quem desvenda silêncios, ele perceberá a busca obstinada dessa poesia das vias por onde, à margem das convenções, retesam-se e vibram os nervos da criação.

Dos seus 55 poemas curtos de, no máximo, seis versos cada um deles, *Fibrilações* expande-se nos gestos da mão com o coração que fibrila pelas linhas que contornam a caligrafia e o corpo. A fibrilação do coração é a mesma da poesia-corpo que pulsa como certeza das comunhões entre ler e ver, ou mesmo, da palavra e da imagem na espacialidade da página do livro. Poesia-palavra lida imagem - imagem vista palavra, já que ambas ganham corpo vivido, sensual e tátil da representação perceptiva da imagem.

Da metalinguagem à rapidez da leitura, da brevidade ou da palavra fugidia, a reflexão sobre criação poética surge como a malha sígnica da capa “A palavra vem/ e depois vai/ Em tudo sangra/o signo da ausência” (p. 81) e admite-se como consciência do pro-

cesso interpretativo e da impossibilidade de ser amordaçada. Escrever, nesse caso, é assumir consciência da palavra como signo e que ela exorbita dos limites da referencialidade para alcançar outros sentidos fora do texto. A escritura, nesse sentido, não deseja interpretações definitivas e absolutas, porque sabe que o que interessa é apenas a pulsação, a batida do coração-texto-poesia.

Das relações com a escrita, na poesia de Ana Hatherly, as palavras se revestem ao mobilizarem novos sentidos: “Na língua dos olhos/ só há nudez/ Tudo é perturbante/ vago/ extraviado (p. 79). Ler e ver dividem espaços com o branco que sobra na folha, e que, também, se oferece à percepção buscando traduzir a aparência da realidade ou o vazio que a palavra imprime. Como deixá-los de fora, se a poesia como objeto de reflexão invariavelmente obriga os dois sistemas de linguagem: o verbal e o visual?

Em *Fibrilações*, tanto o espaço da página, quanto a disposição das palavras e seus jogos visuais aproximam-se de *Um lance de dados*, de Mallarmé. Pelo experimentalismo de Ana Hatherly, como no poeta francês, esses recursos colaboram para romper fronteiras, porque reforçam o pensamento crítico legítimo para todos que se interessam pela abertura de um espaço na literatura: sua relação com os saberes interartes. A poeta portuguesa explora as palavras como imagens e requer a intervenção do leitor no tempo e modo de leitura a fim de “decifrar” seu poema. O desmantelamento das convenções de leitura faz parte das suas investigações em seu livro *A Reinvenção da Leitura* que expande o sentido de leitura.

26

Além dessa escrita-gesto - onde tudo na poesia “é perturbante” -, o legível ou o ilegível são oposições teóricas que se insinuem em *Fibrilações* - “Há palavras/ que só vivem de noite/ Só falam surdamente/ sem lábios” (p. 77) - sugerem que o leitor certamente passará a ver os interstícios do verbo e da imagem com olhos novos. Tais conjunções inextrincáveis e de criações híbridas de signos ganham força no livro pela limitação da consciência linguística e de que “o poeta caminha por palavras/ bate em duros muros/ com um surdo rumor/ enterra-se no pó da língua” (p. 11).

Escondendo-se e revelando-se nesse ato, a poesia indaga o desaparecimento de que tanto deseja: “Agudas fibrilações/ alteram a vermelha torrente/ A pergunta é:/ desaparecer por quê?” (p. 71). Mas ao mesmo tempo se oferta ao olhar pelas cores fortes semelhan-

tes ao desenho e à escrita inseparáveis. A poesia de Ana Hatherly, nos delicados entrelaces dos signos, confessa, assim, a ourivesaria própria das relações entre imagens e palavras banhadas pelas fibrilações.

Como “anti-lições”, a poesia hatherlyana funciona como espécie de arte que se nega e afirma, mas em maior ou menor medida, consciente e sem escapatória possível, seja ela palavra ou uma imagem, o poema não pode ser o que ele designa: “O verdadeiro poema/ não se pode ler/ É um tiro no escuro/ inaudito e cego” (p. 7). Desse jogo inteligente e repetido, fica a sensação sempre de um resíduo, de uma sobra ou de algo restante que o poema não pode recobrir. Assim, deslocando sentidos entre palavra e referente, surge sempre uma fissura que pode ser mais larga ou estreita, mas sempre uma fissura, separação, desgarramento. Feito conceito em forma de aforismo, sugere-se que é no descarnamento dessa fissura que se entranha a beleza e o trabalho da poeta.

Tocando as cordas vibratórias do corpo e da sensibilidade, a poesia como texto-coração que pulsa, fibrila: “Meu coração vibra/ excessivamente/ Fibrila sem medida/ até na sua própria fímbria” (p. 43). Vibram, também, pela escrita, as palavras que balbuciam gestos de quase-desenhos, quase-grafias, tenras formas de prazer e do corpo. Enquanto outros versos cintilam pelos excessos: “As palavras pesam/ os sinais excedem/ O poema é um só/ simulado” (p. 9) porque são apenas encantamento ou ilusão pela simulação que engendram ou teatralizam para o leitor.

27

Não obstante, nessa simulação ou impossibilidade, parece haver, entretanto, uma constante a unir, nas diferenças, certa atração pelos interstícios. É nesse espaço, devão, entre ser ou não ser, quase ser, comunhão e desagregamento entre poema e simulação dele, entre uma coisa e outra que se produz o relâmpago - certo clarão delicado de uma linguagem nascente. Pelos interstícios, intercambiam procedimentos estéticos criativos que sugerem o diálogo intercódigo, como, também, fundem a criação plástica-poética, de Ana Hatherly.

Os poemas de *Fibrilações* são revigorados pelo visual das artes plásticas. Noutras vezes, a busca pela tentativa de serem entendidos, revelam-se na imagem de si a imagem do outro, no desejo de apresentar-se e de representar-se. É mesmo uma poesia identificada com as imagens, colada ao visual, forma que se pensa significando-

-se, poesia-gesto ou gesto de poesia como nessa explicação: “Pensar é pesar/ montanhas de espuma: O salto do tigre/ ou o salto da rã? / Tudo é gestualidade outra” (p. 15). O poético da poesia se manifesta no trabalho com a linguagem, da poesia como coisa se fazendo, se construindo na gestualidade.

Tateando suas fímbrias, a poesia de Ana Hatherly “é como tactear uma sombra/ entrar de rastros/ numa profusão de escuros” (p. 17). A tentativa de buscar dados, signos, rastros para explicarem a poesia ou os contornos de sua nitidez, revelam, cada vez mais, outras contradições. Essa continuação *ad infinitum* da tentativa de decifração, certamente, só faz aumentar a perplexidade, constatando cada vez mais a fluidez da poesia, que se nega a ser aprisionada numa pretensa forma definitiva.

Outro tema explorado pelos poemas, em *Fibrações*, é o olhar. Esse viés e seus correlatos ocorrem bem antes do desenvolvimento dos aparelhos produtores e receptores de imagem. Nessa obra, a reflexão recai sobre o olhar como conhecimento, metáfora e imagem. A poesia, revestida de olhos, sugere a visão do que estava velado: “Olha:/ a fluidez das lágrimas nada vale/ Os olhos secam rápido/ no veludo do sangue” (p. 55). Pelo jogo dos sentidos (visão e tato), a poesia, ainda que sua natureza seja objeto para a mente, ela aspira oferecer-se à visão.

Dessas aproximações, poesia e pintura identificam-se na esfera da imagem. Como nos versos: “Olho/ uma rosa vermelha/ numa jarra vermelha/ Vejo/ o absoluto vermelho/ da absoluta rosa” (p. 59) que se valem da opacidade da linguagem, transgridem a natureza do verbal e bandeiam-se para a imagem, que deseja o “absoluto”. Assim, ancoradas ao gesto da visualidade, o poético e pictórico, nas sutilezas da escrita de Ana Hatherly aproximam diferentes manifestações do visual na poesia, aplicando-as correlativamente à pintura.

Pela versatilidade e delicadeza das poesias de Ana Hatherly confirma-se que devem ser infinitas as chances dos interstícios. Entre elas, são muito frequentes, principalmente na contempora-

neidade, aquelas que fazem brotar, irromper, faiscar a centelha da fricção do verbo na imagem e da imagem no verbo. Ana Hatherly é uma artista e artesã da palavra que trabalha no ponto modal em que a escrita e imagem se unem e se separam.

Entre a escritura da natureza e a escritura dos homens, entre a escritura prescrita e a escritura reinscrita, entre o que há de imagem no verbo e de verbo na imagem, está, definidamente, a poesia de Ana Hatherly. Entre a retina do olhar e a retina da mente, essas são as centelhas de sua poesia que faz luzir nos íntimos recessos do signo. Flagrando o corpo e o coração ou mesmo as fibrilações que alteram o seu ritmo, a poesia transfigura, esteticamente, as nuas e cruas imagens desse diagnóstico. Pela poesia, surgem imagens com injeções de vida, teatro redivivo do corpo que respira, palpita, pulsa e sangra.

Entre o nomear e ser, entre a palavra e a coisa, entre o signo e o seu resíduo, eis os interstícios que se dão nessa poética. De um lado, através de um estreitamento levado ao limite em que a palavra e a coisa se fundem, e de outro, ao contrário, através do fio da ironia que reabre a fissura. Desses e pelos jogos de representação, questiona-se a nomeação das coisas até o limite de um estranhamento interrogante.

Da capa de *Fibrilações*, de imagem à escrita visual e das breves poesias que guardam sua escrita, Ana Hatherly imprimi seus traços, seu grafos e vai delineando pelos seus gestos delicados e repetitivos, uma das formas de desenho que também é já representação. No processo de leitura, a intersemiose. Sua pintura ondulante traça as linhas da poesia surgida na poesia. Mistura poética. “Tentáculos da escrita”. Para lê-la/vê-la é preciso, no entanto, ler como “na língua dos olhos”, com o corpo.

Da letra à imagem, da poesia às artes plásticas. Ou das duas juntas. Letra e imagem ou poético e pictórico, de um corpo para outro. Dicções que se misturam pelo processo de criação.

REFERÊNCIAS

AMARAL. André Luiz do. *Linguagem e transcendência na poesia experimental de Ana Hatherly*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto, 2019.

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*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Variações sobre a escrita*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo. Brasiliense. 1988.

_____. *O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Prefácio de Civilisation de l'écriture. In: GEORGES, Jean. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

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

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

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

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite: ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. A imagem enformada pela escrita. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

_____. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent. 2004.

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.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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.

_____. *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 1997.

_____. *Anacrusa*. Lisboa: & Etc, Edições Engrenagem, 1983.

_____. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.

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

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

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

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

_____. *O espaço crítico - do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

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

_____. *Um lance de dados*. Edição Bilíngue. Álvaro Faleiros. Introdução, Organização e Tradução. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2017.

Ladislav Mandel. *Escrita: espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Rosari, 2006.

MARIN, Louis. *Etudes semiologiques: écritures. peintures*. Paris. Klincksieck. 1971.

MELO E CASTRO, E. M. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portu-

guesa. Ministério da Educação e Ciência Amadora. Portugal. 1980.

_____. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

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

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução Tomás Maia. Lisboa: Passagem, 2000.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp, 1999.

OTOYA, Maria Cristina Vasconcellos de. *A poesia experimental de Ana Hatherly*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ, 2005.

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

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de B. *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix. 1982.

SCHOLLAMMEY, Karl Eric. *Além do visível: o olhar da Literatura*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

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.