

A POESIA HATHERLYANA: DESEJO E REPRESENTAÇÃO

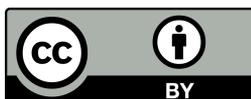
RODRIGO DA COSTA ARAUJO

Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense

E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com

Recebido em marco de 2022

Aprovado em abril de 2022



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:

O caráter proteiforme da obra de Ana Hatherly (1929-2015) pode a princípio desconcertar; seu volume, provocar um misto de perplexidade e admiração; é uma obra continuamente interrogativa. Constelar, semelhante sua poesia, esta leitura acompanha esses prismas que conduzem a descobrir formas não convencionais, a desconstruir as certezas do saber para se aproximar da poesia e da visualidade. O recorte busca, pelos diversos prismas, a (re)invenção da leitura e da poesia, as escritas ilegíveis as cintilações da linguagem e a celebração da escrita.

Palavras-chave: visualidade - escrita - poesia portuguesa - desejo - Ana Hatherly

Abstract:

The protean character of Ana Hatherly's work (1929-2015) may at first be disconcerting; its volume, provoke a mixture of perplexity and admiration; it is a continually interrogative work. Constelar, similar to his poetry, this reading follows these prisms that lead to discover unconventional forms, to deconstruct the certainties of knowledge in order to approach poetry and visuality. The clipping seeks, through various prisms, the (re)invention of reading and poetry, illegible writings, the scintillations of language and the celebration of writing.

Keywords: visuality - writing - Portuguese poetry - desire - Ana Hatherly

MOLDURAS: POESIA E PINTURA

Esta leitura da poesia de Ana Hatherly (1929-2015), aos fragmentos, compõe-se de recortes, aos poucos e com desvios, centrada nos significantes ou nos jogos que eles proporcionam. Ela, também reforça o conceito de literatura imanente, como em Barthes, e onde importa o “cálculo das improbabilidades”, da própria poeta. Semelhante à escritura-leitura, os ângulos assumem, além de variadas formas estratégicas, feitos de linguagem pelo romanesco que ensaia.

Entremeiam, pelos textos-recortes, em vibrações de sintaxe, as alegorias que seus leitores já estão acostumados a ler/ver/ouvir, em suas experimentações, conversas, visualidades e instigantes jogos de linguagem: a (re)invenção da leitura e da poesia; ver a poesia, ler os signos; escritas ilegíveis; a mão que escreve. Nas escolhas, confirmam-se na (re)invenção da poesia, as cintilações da linguagem e a celebração da escrita. Ana Hatherly, com seus poemas ou “texto-não-texto”, foge às respostas fáceis: mutante, camaleônica, instigadora, sua poesia acena a assinatura que carrega.

Este texto-leitura da poesia hatherlyana, resultado de algumas dessas entradas, assume-se como “teoria do poema-ensaio”, a escrever em e sobre fragmentos, também e inclusive para mostrar-se, sem demonstrar-se. É, de alguma forma, jogo para ler/ver a poesia que procura, ao mesmo tempo, uma escrita que seja e não seja familiar, e por isso mesmo, amigável e inquietante, provocadora, oportunamente inoportuna, perversa. Ela dará foro teórico ao prazer barthesiano, de cuja fonte emerge a escritura-leitura cheia de si. A hesitação, nesse percurso, não acaba: seria ela uma (re)invenção da poesia ou de uma escrita que se reinventa?

A LEITURA E A (RE)INVENÇÃO DA POESIA

O ensaio intitulado *A reinvenção da leitura* (1975), de Ana Hatherly é de extrema importância porque direciona, orienta e conduz a leitura da poesia concreta e visual e, de alguma forma, a própria produção hatherliana. Por isso mesmo, depois foi reproduzido em *PO. EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981). No entanto, na edição original, este ensaio crítico foi publicado com de-

zenove poemas visuais nos quais utilizou e explorou a escrita ocidental para criar formas, valorizando o gesto de escrever através da ilegibilidade do conteúdo da escrita.

Seu primeiro capítulo denominado *Uma tecnologia do fascínio*, Ana Hatherly explora as problemáticas entre a escrita e a imagem. Nele, ressalta-se a atenção para a invenção da escrita alfabética ser recente, existindo, porém, produção de imagens antes dela. A leitura faz uma crítica a visão cerceada dos estudiosos que mapeiam a origem dos poemas visuais a partir do futurismo no século XX, seguidos das experiências do dadaísmo, surrealismo e *lettrismo* e, em virtude disso, ela defende que se deveria:

[...] incluir, nessa cronologia, séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, digramas, rebus, mandalas, amuletos, joias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objetos poemáticos identificáveis como tal (HATHERLY, 1975, p. 7).

Além dessas várias produções de imagens, Ana Hatherly menciona igualmente o caráter místico da escrita. Identifica essa característica desde Platão que considerava a geometria do espírito, aspecto que era assumido no Oriente com grande rigor pelos poetas-calígrafos chineses e japoneses, sem desconsiderar que na Índia, Tibete e outros países orientais, onde a escrita era, também, uma prática mística e esotérica. Retoma, ainda, a existência de textos visuais, desde os papiros mágicos, de Sírias e Rodes no século V.a.C. aos caligramas gregos e os carmina figurata latinos, com exemplos da Idade Média, da poesia figurada do Barroco nos séculos XVII e XVIII, e, posteriormente, considera Mallarmé e a poesia concreta no século XX.

Em relação à poesia concreta, a autora de *A Mão inteligente* priorizou o aspecto do movimento que pretendeu abolir a subjetividade na arte, como também fez outras vanguardas, considerando a criação pelo prisma místico. Desse horizonte surge a aproximação do objeto funcional concretista ao objeto mágico que estava na sua origem. Para ela, a poesia, nesse período, começa a utilizar uma linguagem inovadora com o intuito de alterar o sentido da expressão discursiva. O poema, assim, tornado objeto funcional, conclama o leitor a uma leitura interpretativa/criativa.

Esta magia, nesse contexto, foi encarada como tecnologia do fascínio. Processo técnico de efeitos dirigidos e que garantem e definem o ato criador no aspecto de sua funcionalidade e, também, como prática fundadora da leitura dos textos-visuais seculares. A poesia concreta, nessa concepção, tende a universalização, ao defender o poema como fenômeno de metacomunicação, por sua dimensão verbal e não-verbal que implica, sempre e de alguma maneira, uma leitura inventiva.

Na segunda parte do ensaio, designado *Pluralidade da leitura das imagens*, Ana Hatherly refere-se ao movimento da poesia concreta, indicando o seu objetivo de criar poemas legíveis, em que o leitor participa criativamente desse jogo intelectual e reflexivo. Nesse sentido, considerou que a teorização da poesia concreta recusou a presença de aspectos subjetivos porque estavam relacionadas à expressão lírico-discursiva tradicional, mas ajustou-se no lirismo com o ideograma, na poesia concreta brasileira, que marcou significativamente a obra de E.M. de Melo e Castro em Portugal. Deferentemente da poesia visual portuguesa, o Brasil se manteve fiel aos princípios mallarmeanos, incidindo nos aspectos da espacialização do texto e nas relações com a música, e, por isso, apresentou um caráter mais literário e menos gráfico que a Europa, onde se constatou uma maior interdisciplinaridade.

O terceiro capítulo - *Legibilidade/ilegibilidade* - tratou da poesia concreta e sua importância para a evolução da leitura dos poemas, contribuindo para o texto deixar de ser apenas expressão lírico-literária, tornando-o em combinações de sinais. Para ela, a palavra tornada signo permitia que outros signos fossem legíveis ou literários, através da proximidade entre *ikon* e o *logos*. Enfim, aos seus olhos, os poetas, assim como a arte, não revelam o óbvio, embora, às vezes, ele seja, também, esclarecedor do processo poético, mas quando carregado de alguma novidade ou deslocamento, relaciona-se ao não óbvio.

Na linguagem artística nem tudo pode ser legível, dizível ou decifrável. Por isso, a ilegibilidade caracteriza o objeto de arte, situando-o numa zona obscura e determinada pelos limites da expressão, que possibilita infinitas leituras criadoras. Também essa tensão entre a legibilidade e a ilegibilidade aparece em suas análises de forma e conteúdo como muito bem explora em seu clássico *A experiência do prodígio* (1983), acerca das relações entre texto e imagem.

Esse terceiro capítulo do ensaio é concluído com a defesa do silêncio na poesia visual. Semelhante a Octavio Paz (2005, p. 120) quando

afirma que a poesia nasce “no silêncio, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente a recuperar a linguagem como uma realidade total”, Ana Hatherly afirma que silêncio da escrita “é uma fala simbólica, muda - conduz o escritor à reflexão sobre o silêncio das palavras, implícito nela” (HATHERLY, 1975, p.24). Por conseguinte, nos poemas visuais, as palavras transgridem da lógica tradicional, tornando-se, assim, parte de uma realidade ambígua, porque essa ilegibilidade exige uma leitura como forma de reinvenção.

VER A POESIA, LER OS SIGNOS

Ler a poesia hatherlyana é como ler um ideograma. Além disso, é preciso reinventar a escrita, a leitura silenciosa que ela exige. Ver a caligrafia. Numa perspectiva sgnica, toda a poética de Ana Hatherly é a tentativa de resgatar o valor icônico da palavra, símbolo por excelência. Lê-la é, de alguma forma, reescrevê-la fora da prisão convencional e trazê-la para o terreno mágico do inusitado. Ampliar os sentidos da palavra equivale, também, em aproximá-la da imagem (ideograma) da coisa, do real possível. Por isso, tira-se da palavra o peso da tradição para inocentá-la até a primeira idade.

o poema é
para ver-se
ler-se
(às vezes ouvir-se)

Mas
sobretudo
adivinhar-se.

o poeta é
uma sombra
um perfil
um desaparecimento

mas
sobretudo

a despedida mão feita poema

Para Ana Hatherly o poeta deve transforma-se em um “criador de improbabilidades” os textos “estarão cada vez mais fora das páginas dos livros” (2001, p.388). O conceito de poesia e de poeta transforma-se, em Ana Hatherly, numa fusão de ofícios, encenações indiferenciáveis na experiência e criação artística. O poeta escreve o poema que se deseja atravessado por textos, imagens, lacunas, espaços, cujas evidências, na poesia concreta, só se desdobram, enquanto escrita, na escrita.



Figura 1. Um computador de improbabilidades
Fonte: Ana Hatherly (2001. p. 23)

A metalinguagem reforça, que a escrita poética passa a criar seu próprio objeto, que se desdobra frequentemente ao nível da frase, da leitura e das visualidades possíveis na folha. A metapoesia hatherlyana não é apenas uma reflexão sobre a própria criação. Ela acentua, pelos diversos jogos dos significantes e sentidos que sugerem, o papel do leitor. A poesia fala de si mesma e oferece uma nova visão estética, mais rica, mais complexa, para que o leitor participe e manipule os elementos do poema para chegar a sua própria leitura, isto é, passe à escrita ou se encontre com ela. Ao prazer de ler ou ver, somam-se o desnudamento do processo de escrita e os princípios da *Reinvenção da Leitura*.

Na reconstrução das condições de poeta e poema, criador e criatura, criação e escrita, o questionamento da poesia remete à problemática da arte, como também a da leitura e da escrita. Em Ana Hatherly, o jogo verbo-visual é o desejo de dissolver os precários significados existentes. A aparente coerência nada mais é do que a incoerência de uma consciência de que a poesia adota uma ótica singular.

Ana Hatherly demonstra nos seus ensaios e na sua produção poética a impossibilidade e o vazio da escrita, assumindo, várias vezes, uma atitude lúdica e irônica que reforça o discurso paródico diante do paradoxo da palavra, único meio de dizer e de esconder o mundo. Isso fica evidente no texto *Poema arca seta* (1959) primeiro poema concreto, segundo ela própria; constituído em dezessete substantivos, quatorze deles diferentes e outros três repetidos. Todos eles surgem dispostos na folha, compondo visualmente uma espécie de grelha cujas linhas são invisíveis. Do jogo polissêmico dois significantes e dos sentidos, há uma ironia delicada que sugere a coisificação das situações.

A obra hatherlyana constitui-se de uma literatura que se constroi sobre a literatura e se justifica e se explica a partir de si mesma. Como toda escrita, é repetição, com frequência, como obra dentro da obra. É a própria crítica instaurada no mecanismo de escritura, como metáfora da realidade e da própria condição de crítico-escritor.

HATHERSIGNOS

Invenções, beleza, fricções e experimentalismos são os fios que movem a escrita e a poesia visual de Ana Hatherly, na contemporaneidade. Poética cujo impacto estético, criativo e silencioso decorre da forma utilizada, da configuração das letras na página, dos jogos estratégicos ou de qualquer outro suporte que a suplemente. Ler sua produção (ensaística e prática), através de uma visada semiótica, é entender sua contundente contribuição para uma teoria da arte que exige um espectador ativo e sensível na construção dos sentidos.

Suas poesias, desenhos ou ensaios - todos bordados com minúcias e delicadezas, em *closes* matizados pelo olhar e pela sedução -, utilizam fricções para falar de atritos entre as artes, que produzindo fagulhas, resultam numa mudança no modo de evidenciá-las ou lê-las. Para isso,

fica claro que esses atritos são de ordem signícas. O que transita, portanto, entre discursos e linguagens, a partir de fricções, e, por isso, são signos em processo pulsantes.

Os atritos dão origem a novos processos de significação que já não mais apenas de uma linguagem específica, mas na relação de troca. As leituras, nesse processo criativo e nesse viés, imbricadas em discursos, se interpenetram, se atravessam, se intersemiotizam para atualizarem, além dos conceitos, a potência do olhar. Através do traço, da linha, do olho e da letra são reunidos elementos vários, recortes diversos, como a colagem ou materialização da escrita, a construir um texto ou desenho - signos que se inscrevem com vigor e força sutis.

De fato, ficam presentes em seus ensaios, entrevistas e produções poéticas, o lugar do texto crítico como lugar do poético e o prazer do texto ou da escrita como correspondências do prazer da leitura, sempre prazerosa, instigante e questionadora. Ágil e elegante, seus ensaios não economizam recursos expressivos da escrita. Como os críticos-escritores, eles fundem teoria e prática literária. A poeticidade, o encantamento e a sedução da imagem se inscrevem na tessitura do texto, em procedimentos de fragmentação; imbricam-se as frases nominais, os títulos elegantes, as palavras em liberdade e experimentações, os símiles; a impressão para um raciocínio que valoriza a analogia, a livre associação, as divagações, a citacionalidade discursiva e a vertigem do deslocamento.

SEGREDOS: DELICADAS ESCRITAS ILEGÍVEIS

Escritas ilegíveis, segundo Barthes, são os traçados desajeitados e displícetes de Cy Twombly que vão da caligrafia à figuração, produzindo desenhos como se escrevesse e acompanhasse o gesto da mão. Acompanhando essa semiografia ou escrita barthesianos, esses movimentos produzem desenhos como se escrevesse com a mão esquerda, tornando seu grafismo, por vezes, ilegível e indecifrável. Dessa delicada prática artística nascem variações entre uma forma de meditação gestual, impondo uma repetição quase constante das desformas. Pelos vestígios e traçados, tudo confirma que Cy Twombly quer desconstruir a escrita. (2014, p.179). Esta desconstrução parte do traço impaciente, firme e rápido que compõe as imagens. A configuração do desenho está nesta

zona em que a escritura se corporifica em outra forma, aproxima-se e distancia-se da caligrafia. Este ato, para Barthes, tomado ou não por certa rasura, presentifica o ato da escritura.



Figura 2. *Le plaisir du texte*, In: *A Reinvenção da Leitura*
Fonte: Ana Hatherly (1975. p. 48)

Também ilegível é a escrita-desenho de *Le plaisir du texte*, de Ana Hatherly. O texto se torna essa malha/ trama tecida pela aranha. Fiando escrita e desenho, a poeta-pintora aproxima as imagens das palavras, caminhando entre cores, traços, gestos, texturas, pontes indispensáveis ao mundo mágico dos tecelões, das escolhas dos matizes. As escrituras ilegíveis de Ana Hatherly, como quis Roland Barthes, assumirá o jogo da escritura, é ela mesma o texto de gozo, escrita hedonista: “O texto de gozo deve estar do lado de uma certa ilegibilidade. Deve abalar-nos, não só em nosso registro de imagens e de imaginação, mas no nível da própria língua” (BARTHES, 1995, p. 231).

Nessa urdidura textual (ou visual?), o desenho traduz a escrita ou o trabalho dela como o da fiação associado entre a gestualidade expressiva da produção das fiandeiras e a da linguagem literária. A sintaxe visual, nesse sentido, em conjunto com as garatujas, reforça a conotação ou o “discurso secreto” como quis Roland Barthes. A imagem, para a

semiologia e para Martine Joly é constituída por um discurso secreto, essa se expõe de forma cifrada, ela “não é um signo [...], mas um texto, tecido misturado de diferentes tipos de signos e que, com efeito, nos fala “secretamente” (2005, p.179). Por outras palavras, pautando-se na leitura semiológica, essencialmente a barthesiana, “a imagem não se significa ela mesma como objeto do mundo, mas baseia-se num primeiro nível de significação, a que se chamou denotativo ou referencial, para significar outra coisa num segundo nível” (2005, p. 179)

Desenho-teia hatherlyano, recuperado pelo paratexto do livro de Barthes, relembra a reflexão sobre o sujeito da nova escritura, sobre a intertextualidade (de Bakhtin a Julia Kristeva), e a já antiga reivindicação do corpo do escritor na escrita. Retomá-lo é reforçar, de alguma forma, a busca do entendimento do texto através de uma leitura dos desejos, funções e possibilidades que este oferece. Essa hifologia, portanto, recupera os sentidos da criação que dissolve nas teias e na própria escrita como desenho, mundo e texto.

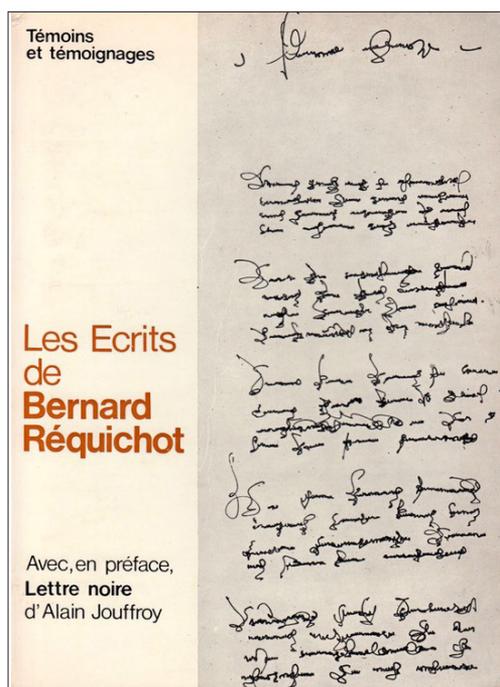


Figura 3. Réquichot, Bernard. *Les Ecrits de Bernard Réquichot* (973, p. 202)

Requichot semelhante a Hatherly explora, pela cursividade da letra, a ilegibilidade da escrita. O ser da escrita ilegível, feita pelo pintor belga, poucos dias antes de sua morte, não vem do sentido, da comunicação, mas “da fúria, da ternura ou do rigor com que são traçadas suas hastes ou suas curvas”, afirma Barthes (1990, p.93). Escrita e desenho (ou pintura), para Barthes, como também para o pintor belga e a escritora-pintora portuguesa, não existem separação entre eles. Em suas experimentações ilegíveis, escrita e pintura são como fios entrelaçados ao suporte: o texto como textura; espécie de véu bordado, teia. O próprio semiólogo combinou curvas e retas para produzir falsas escritas - “significantes sem significado”.

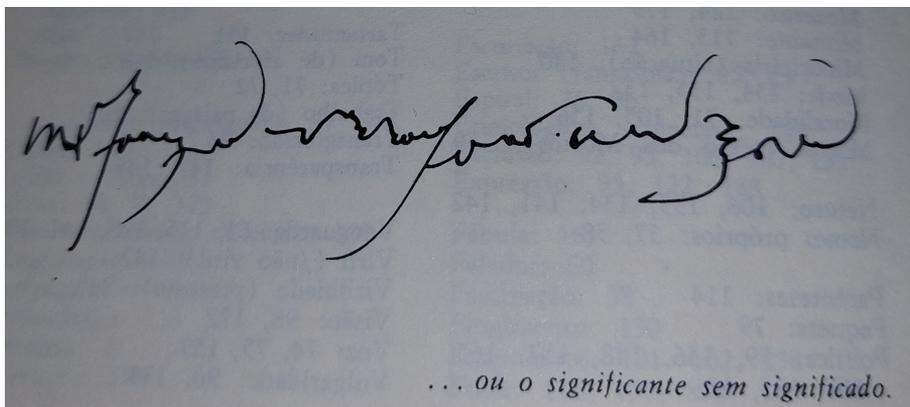


Figura 4. Roland Barthes par Roland Barthes (1975, p. 189)

De qualquer modo, em todos esses exemplos e experimentações (Ana Hatherly, Requichot, Barthes e Masson), a lição talvez seja aquela que pode ser encontrada no final do texto de Barthes sobre Masson: “para que a escrita seja manifestada em sua verdade (e não em sua instrumentalidade), é necessário que ela seja ilegível” (BARTHES, 1980, p. 141). Ele encerra esse mesmo ensaio afirmando que o texto, ou melhor, que a utopia do texto se realiza não no reino das palavras - onde os significados se debatem - mas na “semiografia de Masson” que provém não de uma substância significativa, mas de uma prática in-significante.

Nenhuma delas se opõem ao que a própria escritora portuguesa afirmou em sua *Tisana* 126 (1980, p. 168):

O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo - se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito.

A MÃO QUE ESCREVE

Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros
 Não vejo nenhuma diferença de princípio
 entre um aperto de mão e um poema
 Paul Celan

A verdadeira mão que o poeta estende
 não tem dedos:
 é um gesto que se perde
 no próprio acto de dar-se

O poeta desaparece
 na verdade da sua ausência
 dissolve-se no biombo da escrita

O poema é
 a única
 a verdadeira mão que o poeta estende

E quando o poema é bom
 não te aperta a mão:
 aperta-te a garganta

(Hatherly, 2003, p. 59)

A verdadeira mão, do poema de Ana Hatherly, é também, pela metonímia que traduz, aquela que produz marcas pela pressão de um corpo sobre a superfície-suporte e, por isso, é já fazer perceber signos. É neste ato poético de dar-se e criar-se que sua poética se insere. A invisibilidade das suas mãos oferece, também, aos seus leitores inúmeras tisanas e infinitas gestualidades. A sua arte é impressão da escrita que conserva o gesto, não o produto.

O gesto é metáfora e metonímia presentes na imagem, nos jogos visuais, nas relações palavra-imagem, na epígrafe (e diálogo poético)

de/com Paul Celan (1920-1970), na elaboração afetuosa do texto poético com todos esses elementos e recursos. Ao final, dessa arte, fica uma sensação que justamente toda essa vibração de gestualidade, na relação palavra-imagem, se perde, indelevelmente, para dar origem a uma complexa relação da escrita com a imagem, das visualidades ou efeitos que, pela beleza, provocam. A escrita-pintura, por fim, consegue ser poética em todas as sensações, porque não aperta as mãos dos seus leitores, aperta-os, também, com essas mãos, a garganta.

O gesto é, “por estatuto”, e aos olhos de Barthes, um operador que quer produzir um efeito e ao mesmo tempo não quer. Esses efeitos que produz, pelas pinceladas da escrita, não foram obrigatoriamente, desejados pela artista; são efeitos, transformados, que vão e vêm provocando modificações nos desvios do traço. A letra se transforma ou deseja ser, delicadamente, um signo visual.

A poesia ou a pintura sendo solicitadas pelo gesto do artista, pela desmontagem da escrita, assemelham-se ou pretendem se assemelhar ao traçado de Barthes. Também eles inspirados em Cy Twombly. Não há um código gráfico, não há nada para comunicar, só o traço, a marca que nasce na própria impressão feita pelo gesto, na superfície - a letra, a não letra, o rabisco, a escrita desenhada, a garatuja é o grão - definitivamente, uma poética do gesto. Em Barthes, como em Ana Hatherly, interessa o jogo, a imaginação, a exploração da ponta do pincel ou lápis que escreve, desenha ou pinta.

Na poética de Ana Hatherly ora predomina o gesto, ora o conceito; ora, e na maioria das vezes, gesto e conceito se unem de tal forma que o leitor/espectador é agarrado pelo cerco desses dois sentidos, mais poderosos quando inseparáveis - eis a beleza da sua poesia; que induz a isso, agarrar e elevar. Arremessa o leitor para tão longe dele mesmo. Tão longe, tão perto. Novamente, o futuro, o passado. O presente. Pela escrita e pela pintura reforça-se que todo gesto vigoroso traz seu conceito, e conceito forte é aquele que se gestualiza.

Aquilo que a poesia modela são elementos que auxiliam o andamento do texto, ou seja, o ato de figurar, deixar-se aí sucumbir pela força da linguagem que vai se formando, nascendo à vista do leitor. Anda, para, recua, avança. Retorna. Modelar é o esforço, a cena em si um impedimento, um controle e uma motivação. O revelador das cenas em Ana Hatherly só se dá a ver sob uma névoa: a névoa - espessa - do en-

saio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não-saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Pelas cenas, confirma-se o que ela mesma afirma: “Trabalhei até conceptualizar o gesto dessa escrita que eu repeti até descobrir o seu âmago” (HATHERLY, 2004, p. 108).

Tudo, mesmo as durezas dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pensar, riscasse a esmo, traçasse suas linhas. Proliferar aí não é desenvolver, nem mesmo dar prosseguimento. O que se interrompeu - e os textos comportam e expressam as marcas das paradas, dos silêncios, da respiração ofegante, da pausa da mão, da necessidade do escrever, inscrever-se - não pode jamais ser completado. Em suas produções poéticas, tanto não verbais como escritas, fica sempre a sensação de que Ana Hatherly, como criadora de imagens, aproxima-se da tradição de poetas-pintores-calígrafos, como ela mesma nomeou, ligadas à escrita como pintura de signos (2004, p. 108).

Cada retorno ao que ficou mais atrás, em seus textos, produz várias camadas de suplementos. Incontroláveis. Como camadas de tinta tornando a escrita, a tela, espessa. Os sentidos surgem da profusão dos vocábulos em conflito, das forças díspares que regem os afetos, ora livres, ora represados. Esse retorno confirma o que ela mesma afirma a respeito dessas forças: “Quando o poeta não apenas escreve mas pensa a escrita, penetra no âmago da sua própria criação” (HATHERLY, 2004, p. 101).

A poética de Ana Hatherly caracteriza-se por uma experimentação criativa e livre da escrita, explorando-a como materialidade na sua expressão icônica, mais do que semântica. Trata esse gesto como o próprio o ato da escrita, sendo que este é o principal tema das suas imagens/textos - as palavras e a sua transformação em desenhos e pinturas. Explora, na teoria ensaística e na sua prática artística, a escrita como gesto, como se a mão, metonimicamente, fosse um corpo independente, resultando em composições não pouco legíveis, indo de encontro à função que o texto e as letras e palavras teriam. Nega e questiona, nesse caso, a maneira como são lidas, para explorar esses processos em suas visualidades.

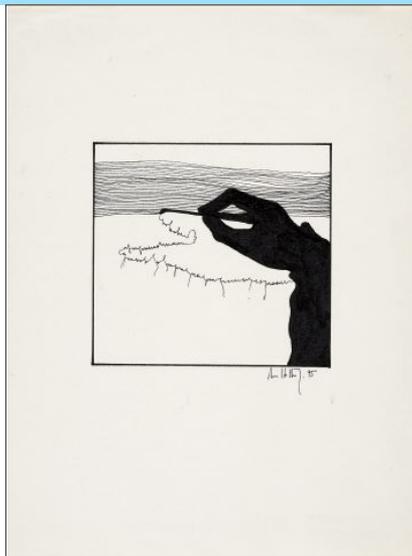


Figura 5. Metáfora da “mão inteligente”
Ana Hatherly (1975)

A escrita é, muitas vezes, representada como traço/linhas finas que começam a formar composições, que até, por vezes, se assemelham a figuras de corpos. Ela é texto que se desfaz para se transformar em figura, ou mesmo, deixa de ser texto para se transformar num rasto de si deixado na imagem. E, feito prática já anunciada pelo esteta Mallarmé, usa a folha branca como caminho e a mão que escreve como condutora dessa experiência estética.

ALGUMA CONCLUSÃO: ALÉM DA PUREZA VISUAL

O texto, a poesia hatherlyana é como labirinto barroco em curvas e desvios de camadas que, em seu oco, joga com a língua num logro consciente, saboroso (sabor e saber têm a mesma raiz). Movimentos e operações, de preferência a conceitos, misturam obsessão e desvio. Tudo o que é escrito, experimentado é falho de sentido. Não há sentido, mas um sonho de sentido; não há significação, mas significância; como o querer queimar seus leitores, em favor da heresia da fruição.

E ainda que se tenha pretendido, aqui, apontá-lo, o que se faz pelo rasto que vai deixando em sua escritura, é para melhor deixá-lo seguir,

não como uma influência ou um estatuto - o estatuto de uma poética do fragmento -, mas como uma erótica que insemina todo o texto que dele se nutre. Aos poucos, aos fragmentos, em recortes e desvios.

Pela escrita (ou paixão por ela como materialidade) e efeitos dela ou pelos próprios recursos retóricos utilizados pela a poeta-pintora, o leitor perceberá que os processos de significação acontecem via trocas de funções entre signos. Sejam eles metamorfoseados através do encontro com outros signos, ou desdobrando-se, sempre, pelo viés da linguagem. Esses atritos, segundo esta leitura, resultam numa mudança do modo de ver as artes e num terceiro elemento que, por sua vez, poderia ser chamado de hathersignos.

Os desdobramentos criativos e as experimentações sígnicas estão relacionados a uma perversão do sentido, virando ao avesso o signo que se tornou natural, cultural: um mito. É este o grande propósito de Barthes, em *Mitologias*, por exemplo e a poética de Ana Hatherly. Não é por acaso que ele tenha lido na literatura de Marquês de Sade e encontrado nela a autoria de um “princípio de delicadeza”. O que interessa a Barthes e, também, Ana Hatherly, por semelhança, é perceber na linguagem formas de perversão do discurso¹. Nesse sentido, o nexos de seu percurso, dificilmente linear, em que se notam ao menos quatro diferentes etapas de destruição da linguagem, partindo da escrita-objeto que contempla a si mesma (Flaubert) rumo à escrita branca (Camus, Blanchot), passando pelo homicídio da escrita realizado por Mallarmé - como ele mesmo afirma em *O grau zero da escrita* - até chegar a uma quarta e última destruição, que se realizará através das *escritas ilegíveis*.

Ana Hatherly, leitora de Barthes e Mallarmé confirmará que se há imagens nos ideogramas, há também sob e nas palavras. Eles também a ensinaram o que ela exercitou na visualidade da palavra/verso. Na palavra-imagem, no caminho do texto poético que se articula sobre o pictórico, passando pelos sons e pelo corpo. Seus textos insinuam as cenas e por eles tangenciam-se objetos e recortam-se escrituras. As significâncias das artes, pela poesia hatherliana, são possivelmente encontradas quando os limites entre elas se desfazem.

Nas produções poéticas de Ana Hatherly, o texto perde as suas fronteiras e a escrita a sua função de apenas comunicar para ganhar ou-

¹ Em *Mitologias*, Barthes pensa a literatura como uma linguagem destinada a burlar o signo: perverter aquilo que na sociedade se tornou (ou assumiu a aparência de) algo natural.

tra, a do traço e, com isto, faz a escrita ser observada por si, como forma, como materialidade e não apenas como texto. A sua obra é, definitivamente, uma homenagem, um elogio à escrita. Ou mesmo assemelha-se ao que Barthes afirma em sua *Leçon* (1978, p.21):

...as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). [...] É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly*. Caravana. Belo Horizonte.2021.

—. *Poesia rente à pele do texto: leitura de Fibrilação, de Ana Hatherly*. Revista Mosaicum, (33). Núcleo de Pesquisa, Ensino e Extensão da Faculdade do Sul da Bahia/Fundação Francisco de Assis. FASB. Teixeira de Freitas. BA. 2021. pp. 7-32. 11

—. *Ana Hatherly e a poesia interartes*. Revista Querubim (Online), v. 03, Niterói. UFF. 2021. pp. 83-103.

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

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

—. *Leçon*. Paris: Seuil. 1978.

—. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris. Seuil. 1975.

—. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

—. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

—. *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70. 2009.

—. *Mitologias*. Rio de Janeiro. DIFEL. 2013

—. *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.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte. Ed da UFMG.2008.

- DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor.2011.
- GOMES. Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo. EDUC. 1993.
- 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, nº. 35, p. 05-17, jan.1977.
- __. *A idade da escrita e outros poemas*. S Po. 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.
- __. *Anacrusa*. Lisboa: & Etc, Edições Engrenagem.1983.
- __. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa. Quimera.2001.
- JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70. 2005.
- __. *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.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. um diálogo em três dimensões*. São Paulo. UNESP. 1999.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo. Perspectiva. 2005.
- RÉQUICHOT, Bernard. *Les Ecrits de Bernard Réquichot*. Préface de Alain Jouffroy. Bruxelas: La Connaissance, 1973.
- 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.