ANA HATHERLY: POETA- PINTORA / PINTORA-POETA

Rodrigo Costa Araujo

O gesto da mão

A poesia de Ana Hatherly (1929-2015) nasce da voracidade da escrita ao gesto do olhar. Da vontade de apossar-se da "mão que escreve", assenhorar-se da palavra e a imagem que circulam nas paisagens, nas pinturas, das reflexões sobre o olho que procura ansiosamente comunicar aquilo que vê e imagina. Da mão que na folha deserta corre em busca do sentido que se exibe enquanto foge.

Dessa escrita ou imagem dela, nasce, também, a voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem. Por isso, transforma o corpo, em corpo-fonte, corpo-letra em busca do desejo da escrita. Inspirações nascidas de Mallarmé que confirmam que a palavra poética não se esgota no campo literário. Nela há, definitivamente, uma poética das artes plásticas.

Em Ana Hatherly, o oficio de poeta se mistura com o de pintora, calígrafa, *performer*. Palavra e imagem comparecem a nu em seus gestos inaugurais pela escrita ou pela pintura. A escrita, assim, manifesta-se nos espaços vazios, nas paisagens e passagens. Escreve-se, dessa forma, o que não se destina a ser compreendido, desenha-se o ilegível[1]. Inscreve-se, delicadamente, no traço do gesto.

Esta leitura busca aproximar a poética hatherlyana e o trabalho fronteiriço entre as artes visuais e a poesia. Para isso dialogam a escrita e a imagem, o texto a visualidade, um seduzido pelo outro, ambos expressões de um vínculo com o mundo, gestos da liberdade de recriar a poesia e o poeta. Dessa junção, partilha-se o desejo do *entre* da imagem e da escrita para a construção de um pensamento poético-visual em que pintar e escrever são considerados análogos ao processo de pensar com as mãos.

Poeta-pintora

Um dos trabalhos centrais da poética de Ana Hatherly é a reflexão sobre as problemáticas levantadas pela escrita e pela leitura[2] através do trabalho investigativo aliado ao constante ex-

perimentalismo e à reinvenção da escrita. A respeito disso, ela mesma considera que: "[…] A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa. Mas as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação" (Hatherly, 1973, p.09). Sua individualidade poliédrica desenvolveu-se ao longo de cinco décadas, numa significativa obra visual a par de uma extensa obra poética, literária e de cunho ensaística.

Ana Hatherly reencetou e levou fundo o gesto existencial e poético definidor da poesia moderna como proposta de transformação de vida e desautomatização dos jogos convencionais da linguagem e da sociabilidade. Ela bebeu na/da fonte de inspiração baudelariana. Desceu aos infernos do antiliterário, escarafunchou a selvageria aquém dos bons modos literários. Enfim, reapresentou a leitura e a escrita num contexto obviamente pós-modernista.

Dos toques delicados da mão da artista nasceu o desejo por uma poética que protagonizasse o ato de escrever que conduz a uma concepção de escrita enquanto gesto. Traz à boca a cena, o gesto de grafar, como nesta imagem:

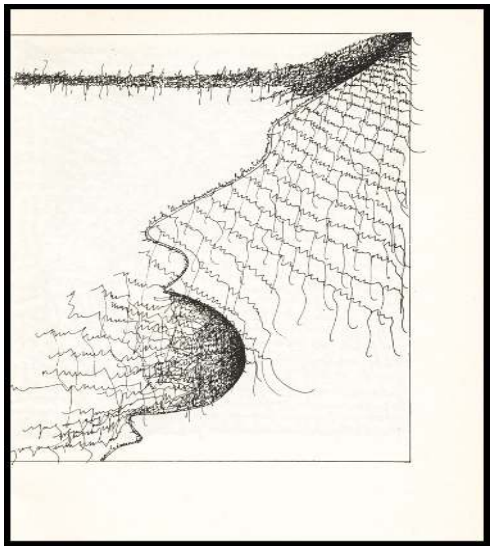

Figura 1: *O escritor.* Figura 24/30, 1975.

A observação gestual da escrita é o efeito almejado na série da obra *A Reinvenção da Leitura* e em *O Escritor*, ambos de 1975. A via da liberação do gesto é obtida, nessas obras, pela decomposição da letra em linha, que, como elemento dinâmico e sob as várias estratégias de disposição, cria ritmos gráficos diversos. Mergulhados e banhados pelas aulas de Mallarmé, os signos não se imaginam como recursos de comunicação linguística, por isso, desfazem-se em letra, ao estado de linha pura ou meros significantes visuais. Nessa "reinvenção da leitura", então, espera-se uma desestabilização da ordem representada pelo signo verbal, ferido em seu estranhamento[3] nessas obras.

A interdependência texto-imagem, escrita-pintura assumida como linguagens possibilita, segundo Maria João Fernandes, " à interferência da escrita na pintura e da pintura na escrita" (1997, p. 259). Daí nascem as experiências concretistas, com textos visuais, onde os signos se desfazem, dando lugar à silenciosas grafias da imagem, acompanhando a partir dos anos 1960 o desenvolvimento do desenho e da pintura, como linguagens autônomas. Sua poética revela, dessa forma, além dessas contaminações do universo de sinais da escrita, o lado luminoso como caminho viável para manter a vigência do belo.

> 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 extensiva-mente 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. (Hatherly, 1981, p. 263).

A obra visual de Ana Hatherly, portanto, estabelece-se, desde sempre, na experimentação, na liberdade do signo e na ludicidade. Dessas características encontram-se o desejo da escrita e da imagem e o âmago do seu processo artístico. Para a artista:

> O criador tem de ser sempre um *experienciador,* um calculador de improbabilidades [...] aquele para quem *experiência e experimentação* são indissociáveis. A experimentação - termo de origem cientifica, não esqueçamos - é um meio que permite explorar novos territórios, os quais, através de um processo prospectivo, se vão tornar descoberta, e depois, conhecimento (Hatherly, 2004, p.104).

Sem dúvida nenhuma, da obra visual de Ana Hatherly ecoam suas relações e teoria da poesia concreta, em particular do Maneirismo e do Barroco[4]. Para Castro e Melo, a poesia portuguesa da resistência das décadas de 1960 e 1970 é, e continua a ser barroca e experimental, porque para ele as duas estéticas são modelos criativos e específicos da criação poética. Isso repercute na obra hatherlyana, mais precisamente na apropriação de elementos do léxico e imaginário barroco, na valorização dos aspectos lúdicos e na reinvenção do caligrama, decorrente das pesquisas do texto-visual português dos séculos XVII e XVIII e nos desenhos-escritas (a que a autora nomeia de anagramas).

Dessa forma, a história e teoria da poesia visual de Ana Hatherly, desenvolvida no âmbito acadêmico, se prolongam e aprofundam-se na sua prática artística. Crítica e criação se misturam nas percepções e experimentações da escrita enquanto signo visual e nos seus percursos artísticos que, por sua vez, se ampliam em diversas perspectivas. Esta prática surgirá representada, em diferentes formas, em muitos dos seus desenhos-escritas, em especial nos mapas, alguns dos quais estão presentes em *Mapas da Memória e da Imaginação* (1973).

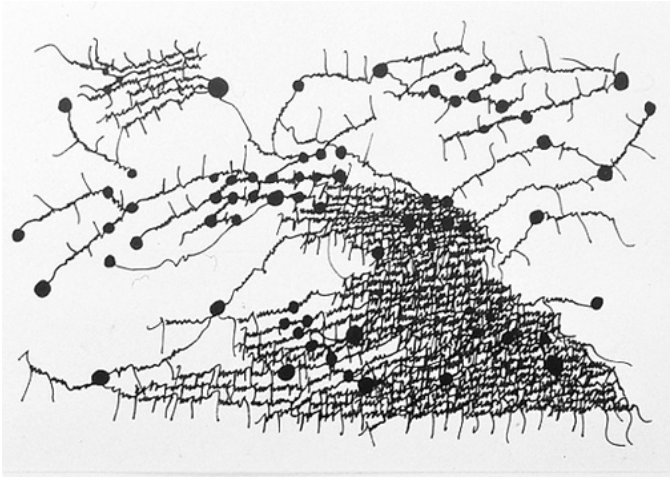

Figura 2: *Território Anagramático*. Sem título, 2017, p. 158.

Os anos 1960, para Ana Hatherly, foram significativos com estudos metódicos de caligrafia chinesa e das descobertas que daí surgiram. Como ela mesma afirma: "Aprendi os caracteres chineses arcaicos, mas era para ensinar a mão a trabalhar, era a minha escola de pintura. E eu fiz a minha escola de pintura estudando os chineses arcaicos" (Hatherly, 2004, p. 118).

Das distâncias entre significado e significante surgem várias considerações sobre a forma, o gesto, a estrutura, a dimensão não verbal da escrita. Todas elas, no entanto, se ofertam ao olhar. Escrita e imagem plasmam, na plasticidade da forma, a energia instantânea de um gesto. São desenhos rítmicos da volúpia ou da contensão, arrebatamento ou precisão. Marcas em estado aquém-código, singulares, personalíssimas em Ana Hatherly.

Pintora-poeta

Na transcrição da imagem-pictórica para a imagem-texto, em *O Pavão Negro* (2003), Ana Hatherly cria uma linguagem intermediária e própria, como ocorre em toda a sua poética. Esta obra pode ser definida como expressão escrita de uma outra obra homônima, porém pictórica da autora de *A Reinvenção da Leitura* e que,

também, explora as intersecções entre pintura, poesia e reflexão. Portanto, o livro se insere no caminho percorrido desde a adesão ao Experimentalismo, nos anos de 1960 "em que o tema da escrita, na sua dupla vertente de representação oral e visual, tem dominado o meu trabalho de escritora\pintora, caracterizado por uma incessante pesquisa do acto de criar" (Hatherly, OPN, 2003, p, 7).

O Pavão Negro não é apenas uma metáfora para representar as relações da poesia com a pintura. Ele é como um título para um quadro alegórico que visa libertar-se das formas impostas, cristalizadas em todos os sistemas semióticos: sua arte é abstrata, geométrica, ou, mais revolucionária ainda, volta-se ao silencio, para a obra ideal, contida na tela branca, reminiscente do texto perfeito sonhado por Mallarmé. Nesse sentido, o que importa em *O Pavão Negro* é o poema enquanto escrita, e não enquanto escrito (objeto linguístico), semelhante ao o que a própria Ana Hatherly afirmou sobre sua própria obra: "eu queria mostrar a escrita, não o escrito" (Hatherly, 1995, p.196).

Em todos os poemas, do livro *O Pavão Negro,* encontram-se, não simples descrições de objetos de arte, mas um estudo de sua elaboração, ou de sua recriação por um espectador privilegiado. A "leitura" ou a reinvenção dela pelos poemas dessa obra coincide com o próprio processo de produção do discurso poético ou do gesto de pintar, como apontado por ela mesma em *A Reinvenção da Leitura*:

> Sabemos que seja qual for a linguagem - palavra, gesto, objeto -nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objeto da arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível, - que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (Hatherly, ARL, 1975, pp. 23-24)

Os poemas dessa obra indicam caminhos para a "leitura" da obra de arte plástica. Pelos textos, essa "leitura" (de quadros fictícios, como dispostos em uma galeria) aparece já pronta, feita pelo autor implícito, também ele pintor e poeta. Lendo-os, também se examina

a função da obra de arte "lida", penetra-se um pouco no dinamismo da produção do signo estético que cada poema-quadro representa ou sugere. Assim, nessa obra em específico, Ana Hatherly percorre um caminho inverso: parte da poesia para a imagem.

O Pavão Negro, conforme a pintura da capa (figura 3), parece ter uma organização semelhante à das pinturas de Ana Hatherly que exploram o gesto. Os imponentes traçados da mão pelo pincel saltam à vista, avultam pelas dimensões da folha pelo tom em preto, equivalente ao percurso da escrita ziguezaguante da pintora. Gesto e pintura, análogos ao processo de escrita e imagem revivem na metáfora do pavão negro. Nela, a imagem do artista representado nos seus gestos e mão, examina ou comtempla os percursos do que é a obra, e que, por sua vez, o que é uma pintura.

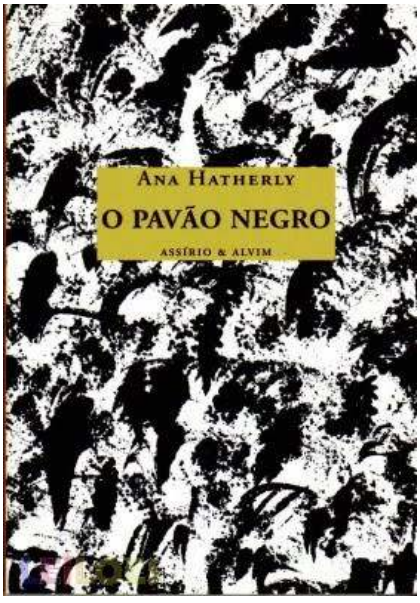

Figura 3: Capa do Livro *O Pavão Negro* (2003)

O Pavão Negro é um significante criado para investigar na poesia, a arte e seus mistérios. Ele também busca, pelos seus reflexos feito espelho, traços da identidade - espelhos de algum Narciso, que talvez só reflita pelas escritas e a quem os poetas

atribuíram outrora a invenção da pintura. Escrita e pintura, nesse caso, olham-se pelos olhos da poesia.

O QUE É O ESPAÇO?

O que é o espaço
senão o intervalo
por onde
o pensamento desliza
imaginando imagens?

O biombo ritual da invenção
oculta o espaço intermédio
o interstício
onde a percepção se refracta

Pelas imagens
entramos em diálogo
com o indizível

(Ana Hatherly, *O Pavão Negro*. 2003, p.37)

Ver e ler, escrever e pintar confundem-se com uma leitura de algum quadro fictício, feito pelas mãos do artista que também se percebe poeta e que busca "os diálogos com o indizível". Nele, como Narciso debruçado sobre suas águas (ou nas pinturas?) um poeta busca, não tanto um sombrio traçado pelos gestos em preto, mas a sua própria imagem perturbada pela escrita. A contemplação das poesias coincide, também, com a interpretação da vida na escrita. Aos inúmeros gestos, recuos, repetições, conjecturas sobre a escrita e as conclusões parciais - que seguem as "leituras" do quadro - correspondem às previsões, correções e precárias respostas para o enigma da pintura e suas relações com as artes plásticas. Aos poucos, pintura e escrita se confundem, dissolvendo-se a barreira - a moldura - entre elas.

Desses diálogos com as artes plásticas, *O Pavão Negro* não esquece o barroco, sugerido pelos efeitos do claro-escuro, o contraste obsessivamente lembrado, entre a claridade da folha branca e o traçado do gesto no pincel em tom preto. O aspecto "primitivo"

do quadro da capa também sugere proximidades com a arte africana no traço despojado que desconsidera a exatidão do figurativo. O desenho, assim, apresenta-se como intuitivo, elementar e místico.

Conclusão: "antilições" de Ana Hatherly

Ler/ver, observar e compreender a produção de Ana Hatherly, tanto plástica como a poética e a crítica, consiste nelas ler um trabalho e um pensamento sobre a escrita. Com *Mapas da memória e da Imaginação*, a poeta-escritora ou a escritora-poeta, permite essas possibilidades, admitindo se instalar no texto, o espaço hedonista e soberano que se prolonga em *O Escritor* e *A Reinvenção da Leitura*. Encontrar esse espaço para sua própria obra a leva a se livrar das leis que a subjugam: a significação e a referência. A passagem para a escrita ilegível representa esta emancipação.

Os signos, presentes tanto na pintura como na poesia de Ana Hatherly, provocam o leitor, o analista, e insinua-se. E a cada insinuação ou provocação deles, o empírico é afetado. Descentra-se, desloca-se em textos que tratam da criação/recriação artística e ressaltando a iluminação recíproca entre elas.

As grafias imaginárias de Ana Hatherly não são palavras. Tão frágeis como elas, as imagens não abrigam nada em definitivo. Elas convidam o leitor a dizer o que parecem ser, arranca-os dos lugares da verdade e os convoca a experiências diretas. Essas experiências, por sua vez, estabelecem várias relações como o texto, com a escrita e com a pintura, cujo resultado é uma viagem com os signos. Viagem de percurso criterioso e exigente -nascida em *A Experiência do Prodígio* - com paradas previstas na poesia experimental e, também, na sua obra plástica.

Semelhantes aos desenhos de Twombly, as caligrafias hatherlyanas parecem-se com as linhas escritas indecifráveis onde nada foi escrito. E que por isso, Barthes, aos comentá-los, nominou de "essência da escritura", identificando sua essência ao resíduo, ao descartá-lo da escritura, " restos de uma preguiça, consequência de uma extrema elegância" (Barthes, 1990, p.144).

Enfim, seus desenhos, pelas experimentações que sugerem, oscilam entre os mundos do legível e do visível, mostram que há signos, mas não sentido.

Ana Hatherly, feito Barthes, se interessava, então, por escritas que se inscrevem num sistema situado fora da decifração. O significante, nesse sentido, é livre, soberano. "Uma escritura não precisa ser legível para ser plenamente uma escrita" (Barthes, 2004, p. 205-6). Isso fica evidente em muitas de suas produções que trazem o vestígio desse imaginário pictórico e gráfico e de sua contribuição para um pensamento renovado sobre a escrita.

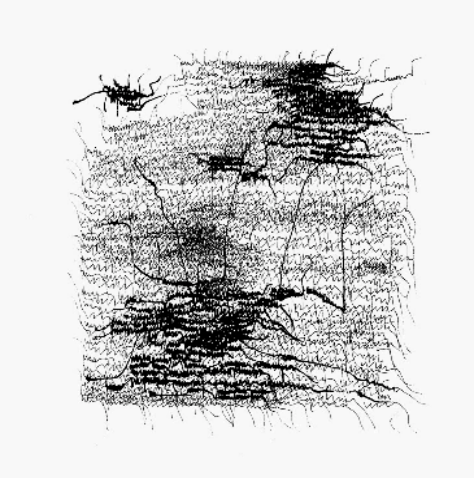

Figura 4: *Le plaisir du texte* (1975)

É do encontro entre pintura e escrita que deriva, em Ana Hatherly, a noção de texto. Semelhante ao pensamento barthesiano da época, texto é definido como um "tecido", recusa fazer dele um véu atrás do qual se dissimularia o sentido. É o entrelaçamento da matéria que ele privilegia, a ideia dos fios que se entrecruzam e se encadeiam de modo potencialmente infinito. O sujeito se desfaz "qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia" (Barthes, 2004.p.277). O mesmo neologismo é proposto para remeter a teoria do texto (Barthes, 1973, p.101) a uma hifologia (hyphos é o tecido, o véu, a teia de aranha).

Barthesianamente, Ana Hatherly fabrica hifologias. Não é apenas a homonímia de suas telas ou do pintor e da teia de aranha que aproxima o texto da pintura, mas a ideia de que ali se pode ler uma escrita. A mesma que não vale por aquilo que ela significa, mas por sua capacidade de produzir signos.

Notas

1 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.

2 Para Barthes "escrita e leitura são práticas clandestinas". (2004, p.141)

3 A discussão que Chklovski propõe é que a função da arte é "dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento" (1976, p. 45). O procedimento da arte consiste em dificultar a percepção para demorar o reconhecimento do objeto mediante o trabalho com a forma. Este procedimento é chamado por ele de *estranhamento*.

4 Para esse mesmo viés de leitura é imprescindível a obra *Suspeita do Avesso: Barroco e Neobarroco na poesia contemporânea portuguesa,* de Vincenzo Russo.

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 Sarmento. Lisboa: Edições 70, 2009.

__. *O neutro:* anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, *1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti.

__. *Inéditos. Vol.1.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DANIEL, Claudio. *A estética do labirinto:* barroco e modernidade em Ana Hatherly. São Paulo. Lumme Editor, 2011.

FERNANDES, Maria João. Uma realidade inquieta: a imagem da escrita, a escrita da imagem na obra de Ana Hatherly. In: HATHERLY, Ana; LOPES, Silvina Rodrigues. *Os sentidos e o sentido.* Edições Cosmos. Lisboa. 1997. pp. 251-266.

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

__. *O pavão negro*. Lisboa. Assírio & Alvim, 2003.

__. *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. *Anais...* Colóquio Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº. 35, p. 5-17, 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.

__. *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.

__. *O espaço crítico:* do Simbolismo à vanguarda. Editorial Caminho. Lisboa, 1979.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos.* Lisboa: Edições 70, 2005.

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.

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.

RUSSO, Vincenzo. *Suspeita do avesso:* barroco e neobarroco na poesia contemporânea portuguesa. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2008.

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.