

“Todo visível tende ao ilegível”: a caligrafia entre palavra e imagem em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly

“All Visible Tends to Illegible”: Calligraphy between Word and Image in Ana Hatherly’s A reinvenção da leitura

Augustto Correa Cipriani

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

augusttocipriani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8876-2904>

Resumo: Em *A reinvenção da leitura*, Ana Hatherly usa da caligrafia na composição de textos visuais, explorando a visualidade e a gestualidade da escrita através da experimentação com a legibilidade do texto. No entanto, ao aproximar palavra e imagem, a autora revela que para além da irmandade entre a poesia e as artes visuais, observa-se uma potencialidade dupla da escrita, ao mesmo tempo verbal e visual, o que aponta para a heterogeneidade constituinte de todas as mídias. Desse modo, no intuito de traçar o jogo poético e semiótico de Ana Hatherly, apresenta-se uma discussão que leva em conta os encontros e as dualidades paradigmáticas que são motivadas pelos textos visuais e pelo ensaio que os acompanham, como entre o caligrama e a escrita chinesa, o Barroco e a Poesia Concreta. Assim, entre palavra e imagem, comunicação e segredo se inscrevem as caligrafias de Ana Hatherly.

Palavras-chave: Ana Hatherly; caligrafia; escrita; poesia visual.

Abstract: In *A reinvenção da leitura*, Ana Hatherly utilizes calligraphy in the composition of visual texts, exploring the visuality and gestuality of writing through experimentation with the legibility of the text. However, by bringing word and image closer together, the author reveals that beyond the affinities between poetry and visual arts, there is a dual potentiality of writing, simultaneously verbal and visual, pointing to the constitutive heterogeneity of all media. Thus, in order to trace Ana Hatherly’s poetic and semiotic interplay, a discussion is presented that takes into account



the encounters and paradigmatic dualities motivated by the visual texts and the accompanying essay, such as those between the calligram and Chinese writing, Baroque and Concrete Poetry. Thus, Ana Hatherly's calligraphies are inscribed in between word and image, communication and secrecy.

Keywords: Ana Hatherly; calligraphy; writing; visual poetry.

Há em Ana Hatherly uma convergência entre a linha da escrita e a linha do desenho, que se deixa ver de modo mais explícito no uso da caligrafia em sua obra. Em *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*,¹ de 1975, observa-se uma sequência de dezenove imagens, em que a escrita em nanquim se espacializa na página do livro, num processo tortuoso de tornar-se linha. Compreender os usos da escrita manual a partir desse volume demonstra-se relevante dado que se trata de ponto irradiador da estética caligráfica de Hatherly, que é, ainda, precedido por um ensaio acerca dos limites da linguagem verbal. Fernando Aguiar compreende que é a partir de *A reinvenção da leitura* e da exposição *Paisagem interior*, de 1974, que se consolida a “estrutura orgânica” das obras caligráficas, “que se tornariam nas mais icônicas obras visuais da autora” (Aguiar, 2017, p. 126). São, com efeito, abundantes os textos caligráficos em tinta preta sobre fundo branco, em nanquim ou em tinta esferográfica e em pequenas dimensões, que remetem àquelas de *A reinvenção da leitura* – como em *Les Demoiselles d'Avignon invaded by Time*, de 1991, em que Hatherly adapta a pintura de Picasso em uma espécie caligrama cuja linha da escrita não se submete à do desenho.

Com relação à composição dos textos visuais presentes em *A reinvenção da leitura*, observa-se um duplo processo de transformação da escrita, tanto com relação à sua legibilidade quanto à disposição na página. As imagens iniciais da série são marcadas por um movimento de verticalização, a exemplo da primeira, em que cada palavra corresponde a um eixo que, juntas, formam colunas que podem ser lidas enquanto versos de um poema. Assim, se escreve na página: “uma das coisas mais/ uma mais/ importante e livre” (Hatherly, 1975a, p. 30). Também o título, “Mais importante e livre”, auxilia a decifração das letras manuscritas ao repetir quase integralmente a porção verbal da composição, procedimento também adotado em outros dos textos visuais do livro. Ainda que dificultada pela caligrafia, pela impressão e pela organização das palavras na página, o texto deixa-se ler na forma tradicional das escritas ocidentais – na horizontal, da esquerda para a direita. No entanto, no decorrer da série de imagens, observa-se o esvaziamento de seu grau de legibilidade, o que é contrastado pela disposição visual dos últimos textos, que se assemelham a manuscritos convencionais, divididos em linhas horizontais. Em *A reinvenção da leitura*, embora se observe ao fim a reto-

¹ Todos os dezenove textos visuais podem ser visualizados na página do projeto Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

mada visual da mancha gráfica de um texto manuscrito, a linha da escrita se confunde pouco a pouco com a linha do desenho.

Há, de fato, uma variedade de formas de composição dos textos visuais nesse livro, que delineiam um percurso de experimentação visual com a escrita. As primeiras páginas são compostas unicamente por estruturas verticalizadas como colunas, tanto no já mencionado “Mais importante e livre” como em “O rude conforto da memória”, que apresentam uma legibilidade facilitada se comparadas às outras imagens da série. São duas as mutações que se desenrolam das colunas de palavras, a partir do terceiro texto visual. Em uma dessas transformações, observa-se como tais eixos verticais passam a formar figuras antropomórficas, cuja mais perfeita representação está presente em “Esperando a memória”, em que a listagem da expressão que dá título ao texto se divide ao meio, remetendo à silhueta de um bípede que caminha para o canto direito da página. Em meio às pernas, formadas pelas palavras “esperando” e “memória”, a letra “a” se inscreve em uma coluna vertical que complexifica visualmente a figura – a mesma letra que, remetendo à inicial da autora e também do alfabeto, povoa o canto esquerdo da composição, em repetições como em uma gagueira a partir da qual se origina a escrita. Já em “Por sobre as árvores”, outra figura antropomorfizada parece tocar com seus dedos feitos de escrita uma coluna à direita na página em que se lê a expressão “as nuvens”. É nesse movimento do toque entre duas colunas de textos que se manifesta a segunda mutação da coluna, tornando patente a horizontalização da linha já esboçada nas páginas anteriores. Nesse sentido, a partir de “Margarida ao tear” as colunas de texto são completamente abandonadas, concluindo o processo de horizontalização da escrita. A gestualidade das ligaduras passa a ser mais evidente, desenhando laços entre diferentes porções da página. Trata-se, com efeito, de um desenvolvimento do traçado da mão na escrita, em que a sucessão quase narrativa² das variadas disposições da escrita manual na página decorrem de um *work in progress* às vistas, sendo cada texto visual uma etapa dessa transformação. Como indícios da mutação em curso, chamam atenção a convivência agônica entre coluna de texto e horizontalização da escrita na sucessão de cinco textos visuais iniciando em “Bruscamente” e finalizando em “É preciso conservar Leonor”, em que o choque entre as formas de inscrição resulta em estilhaços de letras ou torvelinhos de linhas salpicados por sobre as páginas. De modo análogo, ao fim da série de textos visuais, observa-se a acumulação de nódulos de escrita, cujo paroxismo se apresenta em “Esferas do ininteligível”, no qual as linhas criam vórtices textuais que desarranjam o processo de horizontalização presente nos textos vizinhos. Observa-se, então, um desdobramento orgânico das maneiras de escrita manual, em que os procedimentos não se sucedem de maneira automática, mas se interpolam e produzem corpos estranhos no processo.

No artigo “As metamorfoses da escrita: constelações de palavra e imagem na obra plástica de Ana Hatherly”, Marcus Rogério Salgado (2015) apresenta quatro categorias de relações entre palavra e imagem na obra de Hatherly: as obras visuais sem a presença da escrita; a *décollage*, de que é maior exemplo a série *As ruas de Lisboa*, de 1977; a “poesia da letra”, em que a linguagem verbal é tomada exclusivamente com base no significante ver-

² A narrativização pela sucessão de imagens foi um dos procedimentos adotado em *O escritor*, livro paradigmático de Ana Hatherly publicado também em 1975, embora composto entre 1967 e 1972. Com efeito, o “breve ensaio” de *A reinvenção da leitura* desenvolve as observações sucintas da nota introdutória de *O escritor*, que já indicavam um questionamento sobre o papel do leitor e o jogo de legibilidade do texto (1975b).

bal, próximo ao letrismo, como se observa nas primeiras páginas de *O escritor*, de 1975; e, por fim, a “iconicização da letra”. Levando em consideração as categorias de Salgado (2015, p. 134-135) das relações entre os aspectos verbais e icônicos da obra plástica de Ana Hatherly, a trajetória observada nos desenhos de *A reinvenção da leitura* deixa patente o processo de “iconicização da letra”, ou seja, uma prática de transformação semiótica do texto verbal em ícone através da ilegibilidade.

Tornar a escrita ícone significa, portanto, o esvaziamento de sua função simbólica, processo levado a cabo pela inibição do acesso a seu conteúdo linguístico ou pelo realce dos aspectos visuais sobre os verbais. É certo que, convencionalmente, a função sónica privilegiada pela escrita é a simbólica, ou seja, aquela que produz significado ao se referir a um objeto pela virtude de uma lei, de uma convenção socialmente aceita. O ícone, por sua vez, representa pela semelhança com sua referência, por ser composto de caracteres idênticos àqueles do objeto representado, como, por exemplo, o desenho de uma árvore se refere a ela (cf. Peirce, 2005, p. 52-53). Todavia, o processo de iconicização da letra não se resume à mutação da escrita em desenho, do texto em imagem. A linguagem verbal é povoada de ícones, cujos exemplos mais representativos são as onomatopeias. Do mesmo modo, as imagens dependem, muitas vezes, de acordos sociais para que se estabeleça a similitude com seu objeto representado, ou mesmo podem ser completamente extirpadas de semelhança – tome-se como exemplo o caso de uma composição abstrata que, embora a nada se assemelhe, ainda assim é entendida como uma imagem (cf. Mitchell, 2024, p. 116).

A escrita, por sua vez, apresenta uma potencialidade dupla, em que é possível tanto decifrar seu conteúdo linguístico, como seu aspecto visual, evidenciado em jogos caligráficos ou usos experimentais de tipografias. Como afirma W. J. T. Mitchell (1994, p. 95, tradução própria):

Independentemente da perspectiva adotada, do ponto de vista do visual ou do verbal, a mídia escrita desconstrói a possibilidade de uma imagem pura ou um texto puro, junto com a oposição entre o “literal” (letras) e o figurativo (imagens) da qual dependem. A escrita, em sua forma física, gráfica, é uma sutura inseparável do visual e do verbal, a “imagemtexto” encarnada.³

Essa é uma das razões pela qual a escolha de Hatherly em trabalhar com a escrita permite a identidade ou o encontro, como ela afirma no ensaio que antecede os textos visuais, entre *ikon* e *logos* (Hatherly, 1975a, p. 6, 22). A escrita é, de saída, um lugar de encontro entre palavra e imagem. No processo de iconicização da escrita como descrito por Salgado em *A reinvenção da leitura*, são dois os principais paradigmas de textos visuais com que dialoga Hatherly: o caligrama e as escritas orientais, em especial a chinesa.

A forma consagrada por Guillaume Apollinaire no contexto das vanguardas europeias é reconhecidamente uma das mais influentes expressões de poesia visual do século passado. Segundo a célebre leitura de Michel Foucault, trata-se da exploração lúdica de duas facetas da escrita, ao mesmo tempo temporal-sonora e espacial-imagética:

³ “Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the “literal” (letters) and the “figurative” (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the ‘imagetext’ incarnate”.

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler (Foucault, 2016, p. 24).

Há na escrita uma linearidade determinante, que se depreende de sua relação com a linguagem verbal e o encadeamento sonoro dos fonemas no tempo. Assim, ela repete na forma da linha, o desenvolvimento sonoro a que se refere. A propósito, é a partir do estabelecimento da linearidade da escrita que Vilém Flusser apresenta a saída da humanidade do mundo circular do mito: “[s]omente quando se escrevem em linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos” (2010, p. 21). O que faz o caligrama, portanto, é transformar a sucessão de letras da escrita em linha de desenho. Se no caligrama há aquilo que Foucault considera sua repetição representativa, a de apresentar figurativamente o mesmo que designa verbalmente, nos textos visuais de Ana Hatherly, quando a escrita se torna ilegível, ela ganha um caráter indecيدido. Em *A reinvenção da leitura* não há exemplo de caligrama propriamente dito, se tomamos a definição foucaultiana. O texto visual que mais se aproxima da forma de Apollinaire é “Os cardumes da palavra”, em que as linhas da escrita desenhavam movimentos ondulares, figurando uma representação visual do mar, embora não se consigam identificar as palavras que fariam referência explícita ao objeto figurado. Em outras obras, no entanto, é possível notar uma clara referência ao modelo caligramático, como por exemplo o desenho “O mar que se quebra”, de 1998, no qual, segundo Manuel Portela (2014, p.52), “[a]s linhas que compõem a onda do desenho são formadas pela repetição da expressão ‘o mar que se quebra’, que funciona como significante do movimento da onda”.

Ainda segundo Foucault, embora no caligrama a linha da escrita seja a mesma do desenho, é impossível ler o texto e ver o objeto ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas operações que se alternam no contato do leitor com o texto visual (Foucault, 2016, p. 28). É próprio do caligrama, então, uma intermitência entre ler e ver: o poema, embora seja ao mesmo tempo texto verbal e desenho, apresenta-se para o leitor ou espectador como um objeto em mutação – como o pato-coelho de Wittgenstein (cf. Mitchell, 2024, p. 111). As linhas ilegíveis de Hatherly, por sua vez, se apresentam ao leitor como palavra e imagem ao mesmo tempo: ao escamotear, senão esvaziar, o signo linguístico, proscree sua decifração enquanto verbo, barra o trânsito significante-significado da significação. O suporte da publicação, todavia, assim como o respeito à mancha gráfica de modo a assemelhar-se a um texto manuscrito convencional deixam evidente que se trata de uma escrita, mesmo que ilegível.

Nesse sentido, Manuel Portela depreende sua leitura daquilo que considera a “poesia gráfica” de Hatherly a partir da homologia entre a composição geral da página – como na função icônica do caligrama, por exemplo – e a microestrutura da linha e da palavra escritas:

A reinvenção visual da leitura operada pela poesia gráfica de Ana Hatherly parece implicar quer um modo de ler que redefine a relação entre visibilidade e legibilidade, quer a plena assunção da produtividade criadora do ato de ler. Na sua obra, o desenho da escrita ativa o espaço da página através de formas que dão a ver a legibilidade como uma propriedade emergente de um sistema de traços. A

construção de desenhos com linhas de escrita, bem como a existência de zonas de transição entre linhas de escrita e linhas de desenho, tornam perceptíveis os modos de articulação de diferenças que produzem padrões reconhecíveis. Estes padrões podem ser figurações icônicas de objetos (numa escala acima da linha manuscrita), mas também das formas abstratas das letras (à escala da linha manuscrita). Por vezes, a linha de escrita retoma a mera condição de visibilidade da linha de desenho, como acontece com frequência nas secções terminais de cada linha. Quer dizer que, mesmo ao nível de cada linha, se manifesta a conversão entre legível e visível que encontramos ao nível macrotextual de cada folha de papel. O texto-desenho no seu todo tem propriedades semelhantes às das linhas quando consideradas individualmente (Portela, 2014, p. 53-54).

A valorização do traçado da mão nos textos visuais caligráficos de Ana Hatherly aponta para o terceiro elemento da segunda tricotomia de signos de Peirce: o índice. A escrita caligráfica evidencia o ato de escrever e, portanto, como uma pegada, pode ser lida como rastro do corpo, um índice, de fato, do efeito da mão sobre o papel. Embora toda escrita manual seja fruto de um empenho de uma mão sobre a superfície de inscrição, tendo em vista a tipologia proposta por Sonja Neef, torna-se evidente que é no movimento do traço, e não na impressão, que o corpo do escritor se impõe de modo patente:

A impressão é o ato básico de qualquer forma mecanizada de escrita: cuneiforme, sinete, xilogravura, litografia, tipos móveis, datilografia e qualquer forma escrita por teclados. Um traço, por outro lado, indica um traçado em movimento contínuo, assim como é produzido tipicamente por uma caneta – seja ela a ‘caneta elétrica’ de um sismógrafo ou a de um cimógrafo, registrando movimentos em rolos de papel diagramas indicativos, ou de qualquer outro equipamento de desenho curvilíneo. Costumeiramente, no entanto, esse traçado é criado por uma mão. Um traço é desenhado: uma linha ———. Uma impressão, por sua vez, é colocada, gravada ou impressa: um ponto · (Neef, 2011, p. 48, tradução própria).⁴

Mesmo que haja, como apontado por Neef, traço criado por máquinas e impressão produzida por mãos, há uma patente dicotomia entre formas de inscrição mecanizadas ou orgânicas, digitais ou analógicas. O trabalho com a caligrafia em Hatherly produz, assim, um efeito de gestualidade, uma ênfase na criação artística e poética enquanto trabalho manual. Para Fernando Aguiar, é pela gestualidade caligráfica que a escrita de Hatherly se desdobra em desenho, sugerindo um traçado do inconsciente, em uma proposta de jogo legibilidade que clama pela participação ativa do leitor:

As caligrafias de Ana Hatherly acabam por evidenciar essa expressividade ao constituírem, pelo modo como são dispostas na página, uma forma de reforçar visualmente o conteúdo das frases representadas. É uma escrita que se metamor-

⁴ “These binary principles – imprint and trace, index and icon, resemblance and touch – can be observed again and again in the history of writing and handwriting. The imprint is the basic act of any mechanized form of writing: cuneiform script, seal, woodcut, lithography, movable type, typewriting and any keyboard whatsoever. A trace on the other hand indicates a continuously moving stroke, such as is created typically by a pen, be that the ‘electronic pen’ of a seismograph or of a cymograph, recording movements on continuous paper as indicative diagrams, or of other curvilinear drawing equipment. Typically, however, this stroke is generated by a hand. A trace is drawn: a line ———. An imprint on the other hand is placed, engraved or printed: a point ·.”

foseia em desenho e se transforma em imagem. O registo de uma estética que se traduz através do mecanismo inteligente da mão e que desenvolve um automatismo libertador da racionalidade do verbal para resultar na representação subconsciente do que pretende (ou não) enunciar, reforçando desse modo o discurso. Cria uma gramática própria onde o processo comunicativo se efectiva mais pela visualidade das linhas e não tanto pelas palavras que o compõem. Fluidez no ondulado do texto que muitas vezes configura contornos, representações que convergem para a intertextualidade. Nesse sentido, as caligrafias são uma provocação da autora para que o leitor recrie, por um processo mais inventivo, a sua própria leitura (Aguar, 2017, p. 125).

A última imagem da série exemplifica a dualidade palavra-imagem da caligrafia, bem como deixa pistas sobre a escrita enquanto gestualidade prazerosa. Trata-se de uma composição que, à primeira vista, melhor se aproxima de uma corriqueira página manuscrita, se ignorado o desenho ondular uniforme das linhas, bem como algumas passagens com linhas mais espessas, que desconcertam visualmente a imagem. Uma dessas linhas, de fato, inscrita no canto superior esquerdo e pouco afastada do restante do texto, remete às letras capitulares de manuscritos, embora claramente emulam linhas de texto e não apenas uma só letra. O título desse texto visual revela de modo ainda mais explícito tanto o jogo escritural de Hatherly como seus diálogos com a teoria contemporânea: *“Le plaisir du texte”*, faz referência direta ao ensaio homônimo de Roland Barthes, publicado em 1973.

Trata-se de um texto de Barthes que se insere em momento decisivo de sua produção, em que a escrita em sua materialidade se torna central para suas reflexões – como patente no início do dossiê “Variações sobre a escrita”, também de 1973, em que Barthes aponta para a mudança de foco investigativa da escrita para a “escrificação”, ou seja, o “ato muscular de escrever, de traçar letras” (Barthes, 2004b, p. 174). Em *O prazer do texto*, Barthes toma por base reflexões psicanalíticas e filosóficas para revelar o lugar do prazer do leitor e do autor no texto literário. Evidentemente, ao evocar Roland Barthes em seu texto visual, Ana Hatherly toma como base a transformação do processo de produção de sentido por ele teorizada, em que o significante da escrita – embora não exatamente linguístico, mas que também não nega a linguagem verbal – toma a frente. Abandona-se então a significação saussuriana e entra em jogo a significância. Nas palavras de Barthes (2004a, p. 72): “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*”. A sensualidade da leitura reside no demorar-se da apropriação estética, na lentidão aristocrática de debruçar-se sobre o texto emancipando-se da pressa e da imperiosidade de decifração do enigma – ou seja, o texto de prazer reinventa o leitor, deslocando-o de sua posição passiva. O esvaziamento do signo linguístico por Hatherly, portanto, obriga o receptor do texto a realizar uma leitura enquanto jogo, em que se manifesta a demanda de negociação da interpretação, que força o leitor a ativamente criar o sentido junto ao texto:

A partir dessa nova visão [que leva em consideração a tradição milenar da poesia visual] torna-se ainda mais claro até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*: até que ponto esse aspecto dominante da comu-

nicação verbal ou não verbal se manteve intacto, mesmo quando outros valores se perderam (Hatherly, 1975a, p. 10).

A caligrafia de Hatherly, se lida junto ao texto barthesiano, exprime ainda seu prazer ao apresentar-se ao mesmo tempo como negação e afirmação da linguagem. Hatherly não busca apagar o fundo linguístico da escrita – há passagens de fato legíveis, como apresentado –, mas colocá-lo em uma alternância erótica. Tomando como base a filosofia de Georges Bataille, Roland Barthes compreende o prazer do texto como uma reapresentação do jogo entre esconder e mostrar:

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (Barthes, 2004a, p. 12).

É pela irresolução erótica entre palavra e imagem que Hatherly traça sua caligrafia. Para além, portanto, de uma letra tornada ícone, o que a autora evidencia na série *A reinvenção da leitura* é o índice de um corpo que se inscreve, além do caráter ambivalente da escrita, entre palavra e imagem. Trata-se de um questionamento das fronteiras, que Joana Batel nota nas produções que mimetizam a escrita chinesa em *Mapas da imaginação e memória*, de 1973:

Ana Hatherly não nos tenta enganar dando-nos escritas falsas. O que a artista procura é, antes, levar ao extremo esse grau de confiança que separa o desenho da escrita e o desenho do desenho, e fá-lo de tal forma que, mesmo reconhecendo não se tratar de meros caracteres ou palavras, a todo o momento, os traços apontam para os caracteres, bem como a sua presença plástica os confunde no desenho [...]. Os traços negros há muito perderam o seu rosto de escrita, mas conservam ainda a *máscara* do caráter, a *máscara* da palavra (Batel, 2014, p. 297).

O que Hatherly havia proposto com as escritas orientais no seu livro de 1973, ela o faz com a escrita ocidental em *A reinvenção da leitura*. O aprendizado da autora da gestualidade dos caracteres chineses, a preocupação morfológica e gráfica de um registro cujo fundo linguístico se desconhece é aplicado na apropriação estética da escrita que se observa nas composições de 1975. Ao se debruçar sobre os caracteres chineses, Hatherly desnaturaliza seu olhar sobre a escrita, desmembrando os atos de leitura e decifração na percepção visual do texto. A partir de então, seu empenho artístico parte para a emulação dos mesmos efeitos sobre a escrita alfabética. É nesse sentido que Hatherly propõe um retorno ao encontro original entre palavra e imagem na caligrafia:

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo da pesquisa *[sic]* das formas; por outro ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística)

estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica (Hatherly, 1975a, p. 22-23).

A preocupação com a materialidade visual da escrita na obra de Hatherly é, então, testemunha de um estudo artístico e teórico cujas bases se assentam nos elos entre as inovações vanguardistas do século XX com as escritas não ocidentais, como em *Mapas da imaginação e memória*, e também com a tradição da poesia visual nas literaturas europeias. De fato, no ensaio que abre *A reinvenção da leitura*, Hatherly expõe os fundamentos de sua teoria a partir dos desenvolvimentos da Poesia Concreta, com quem a autora dialoga, embora evidencie o seu distanciamento com as propostas mais radicais do movimento. Dividido em três partes, inicialmente Hatherly apresenta a irmandade originária entre escrita e imagem, compreendendo a distinção ocidental e alfabética entre texto e figura como uma singularidade histórica e cultural, frente aos contatos e interpenetrações mútuas das formas de representar em diferentes contextos: “Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra” (Hatherly, 1975a, p. 5). É então ao traçar uma breve cronologia dos textos visuais, dos poemas figurados de Símiás de Rodes até a Poesia Concreta,⁵ evidenciando a larga tradição que é motivada e retomada pelas vanguardas do século XX, que Hatherly questiona a pretensão objetivista do primeiro momento dos concretismos europeu e brasileiro. Não se trata, é preciso deixar claro, de uma negação por parte da autora do papel do concretismo em sua poética visual. Ao contrário, a autora compreende que a Poesia Concreta pôs em cena novas formas de percepção artística e linguística, com impactos também sociais, ao se apresentar como uma forma poética cuja interpretação demanda a participação ativa do leitor. Em suas palavras:

O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo (Hatherly, 1975a, p. 21).

Segundo Hatherly, é a partir dos concretismos que, no campo estético, a relação entre palavra e imagem passa de uma comparação de modos independentes de expressão e reprodução para um questionamento semiótico das fronteiras entre a palavra e a imagem. É sabido que desde o *ut pictura poesis* de Horácio há um enfoque nas aproximações ou distanciamentos entre poesia e pintura, em uma dinâmica que reflete o desenvolvimento ideológico dos contextos em que tais discursos se consolidam. Como afirma W. J. T. Mitchell, por exemplo, a distinção proposta por G. E. Lessing entre artes do tempo e artes do espaço, em *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1767, reflete uma postura defensiva das letras germânicas contra o esteticismo francês, cuja influência se irradiava pela Europa em meados do século XVIII (Mitchell, 2024, p. 118-119). Como também a Poesia Experimental em Portugal, embora muitas vezes criticada por um suposto descaso com a realidade política do país, ao experimentar com a visualidade do texto poético, tornado também imagem, ao mesmo tempo cifra a linguagem e, por isso mesmo, cria um palco livre para a expressão política por

⁵ Em uma passagem, por exemplo, ao comentar o anagrama de Pedro Paulo Pinto, de 1709, Ana Hatherly aponta para sua pesquisa sobre a poesia visual no barroco e no maneirismo português que serão posteriormente desenvolvidos no seu magistral *A experiência do prodígio* (1983).

fora dos meios partidários (cf. Castelo Branco, 2014, p. 141; Hatherly, 1995, p. 189-190). Como a Poesia Concreta tem por base fundamentos de disciplinas acadêmicas que lançam luz sobre o funcionamento e a estrutura da linguagem – como a Semiótica e a Filosofia da Linguagem –, estabelece-se um questionamento mais agudo sobre as relações entre visualidade e verbalidade no entendimento da poesia visual. A postura concretista, nesse sentido, se coaduna ao pressuposto de Mitchell, para quem as relações entre palavra e imagem vão para além da comparação entre diferentes artes ou mídias, mas revela a heterogeneidade de todas as formas de comunicação:

O problema imagem/texto não é apenas algo estabelecido “entre” as artes, as mídias, ou diferentes formas de representação, mas uma inescapável questão *interna* às artes e às mídias. Em suma, todas as artes são artes “compósitas” (tanto texto como imagem); todas as mídias são mídias mistas, combinando diferentes códigos, convenções discursivas, canais, modos cognitivos e sensoriais (Mitchell, 1994, p. 94-95, tradução própria).⁶

Na poética visual de Hatherly, a compreensão da impureza das mídias se demonstra, como até aqui discutido, no processo de intermitência da caligrafia, entre texto e imagem. Entretanto, trata-se de uma forma de inscrição marginal no contexto dos concretismos.⁷ Com efeito, segundo Hatherly, foram necessários os desenvolvimentos do movimento para que outras matérias artísticas tomassem a frente:

Na sua fase inicial, na década de 50, o poema concreto é ainda feito exclusivamente com palavras, palavras-objectos, embora. Não obstante, é ainda literário, ou por isso mesmo o é. Só nas fases mais avançadas a poesia concreta se destaca dessa sujeição atingindo e assimilando zonas mais vastas e também mais ambíguas da comunicação (Hatherly, 1975a, p. 19).

Hatherly aproxima-se dos diferentes experimentalismos que foram motivados pela Poesia Concreta na proposta de *A reinvenção da leitura*, dado que, embora seu objeto de experimentação seja a escrita, essa por vezes se apresenta assêmica – ou seja, não mais a palavra-objeto concreta, mas a escrita em sua materialidade visual e manuscrita, ausente do conteúdo verbal. Com a já mencionada incursão nas escritas asiáticas, Hatherly passa a compreender a leitura para além da decifração de caracteres verbais, expandindo-a para a pesquisa morfológica e, portanto, visual do texto.

É no encontro das teorias de Poesia Concreta com o reconhecimento da historicidade dos textos visuais que Ana Hatherly passa a traçar paralelos entre o experimentalismo do século XX e a poesia visual do passado, em especial a do Barroco. Ao aproximá-las, o obje-

⁶ “The image/text problem is not just something constructed “between” the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue within individual arts and media. In short, all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes”.

⁷ A experimentação visual com a caligrafia, de modo geral, é uma forma menor nas experiências concretistas, se comparada à estetização da tipografia. Considerando, por exemplo, o segundo número da revista Poesia Experimental, embora se observe a utilização da escrita manual em textos de Salette Tavares e Herberto Helder, é em textos visuais de Hatherly que a gestualidade caligráfica se faz patente na revista. Já no Brasil, observa-se o uso da caligrafia de modo mais significativo nas obras de Edgard Braga e Arnaldo Antunes, por exemplo.

tivismo concretista toma ares esotéricos, ao passo que se faz notar a intenção programática por detrás de poemas barrocos. Para a autora, o universalismo pretendido pelo concretismo dos anos 1950 faz elidir a legibilidade e ilegitimidade, na proposição um poema visual cuja leitura sucessiva do verso da lírica tradicional fosse superada pela apreensão simultânea da imagem: “contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*” (Hatherly, 1975a, p. 16). Ora, assim como na ritualística que Ana Hatherly toma de Claude Lévi-Strauss, a poesia concreta exige de seu leitor não apenas um papel ativo, mas também um conhecimento iniciático, que lhe permita manusear o objeto poético de maneira adequada. Daí a necessidade de uma educação do público leitor, que precisa se instruir antes de ler o poema concreto – como no artigo “Como ler poesia concreta”, da revista *Link*, em 1964, mencionado pela autora (Hatherly, 1975a, p. 17). Para Hatherly, assim, de dentro do cientificismo almejado, sobrevive uma potência não racional, esotérica:

A poesia concreta, entre os vários objectivos que se propôs, tinha como um dos fundamentais a abolição do subjectivismo em arte. Comringer define o poema concreto, acima de tudo, como um objecto funcional. Mas esse subjectivismo que toda a poesia de vanguarda em geral quer recusar e que parece ser uma constante do processo artístico, acabou por se infiltrar, para lá das manifestações líricas, criando uma espécie de novo pensamento mítico, o que veio aproximar definitivamente esse objecto funcional do objecto mágico que estava na sua origem (Hatherly, 1975a, p. 10-11).

Por outro lado, na poesia visual do barroco e do maneirismo, para além da evidente ludicidade que permeia tais experimentações, nota-se o empenho de um autor em cumprir um programa:

Uma vez conhecidas as bases teóricas – sobretudo nos *labirintos*, nos *anagramas* e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado ao cumprimento de um programa, considerado como valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual (Hatherly, 1995, p. 11).

Ao refletir sobre os poemas visuais da tradição literária portuguesa, Hatherly compreende elos evidentes entre as práticas do experimentalismo de vanguarda e o barroco histórico.⁸ Porém, compreendendo a heterogeneidade das produções sob a designação de Poesia Experimental, a obra visual de Ana Hatherly, em particular, deixa patente as ligações com as criações maneiristas e barrocas. Para a autora, havia duas tendências no Experimentalismo português, cujo ponto de irradiação foram as revistas *Poesia Experimental*, nos anos 1960: uma com base na Poesia Concreta e outra de raízes no estudo do barroco histórico, caracterizado como neobarroco ou mesmo “metabarroco”, como nos desenvolvimentos de E. M. de Melo e

⁸ Para efeitos deste artigo, o enfoque reside naqueles traços evidenciados pelo ensaio presente em *A reinvenção da leitura*. No entanto, em “Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa”, Hatherly (1977) se aprofunda nos paralelos entre experimentalismo e barroco, indicando também, por exemplo, seu lugar marginalizado na história literária e a confluência entre arte e vida.

Castro com as tecnologias digitais (cf. Hatherly, 1995, p. 187-193). A divisão não é, no entanto, rígida, o que é exemplificado pelo claro cruzamento entre a poética do “[v]erdadeiro concretista” Melo e Castro e o barroco (Hatherly, 1995, p. 188). Com efeito, em *A reinvenção da leitura* embora a discussão teórica se desenvolva em diálogo com teorias da Poesia Concreta, traços da tendência barroca são ali evidentes. Mesmo que suas influências sejam patentemente as escritas orientais e sua visualidade enigmática para uma leitora não informada no idioma, o uso da caligrafia remete a efeitos estéticos típicos do barroco, como aponta Sonja Neef:

No seu movimento a linha do manuscrito não busca apenas seguir em frente; ela se empenha mais nos desvios e nos rodeios sinuosos do que em traçar um caminho rápido para percorrer a distância. Seu interesse principal é girar ou torcer, dar voltas ou curvas, em outras palavras, essencialmente as figuras barrocas do arabesco, do enrodilhar e da dobra (Neef, 2011, p. 85, tradução própria).⁹

Há em *A reinvenção da escrita* um diálogo intertextual explícito ao mesmo tempo com a tradição da lírica portuguesa e com a própria obra de Hatherly. Um dos textos visuais presentes no volume se intitula “É preciso conservar Leonor”,¹⁰ que remete às variações ao mote camoniano que a autora havia realizado em *Anagramático*, publicado em 1970. Na terceira parte desse livro, “Leonorama”, a autora manifesta uma proposta de literatura programática ao apresentar trinta e uma variações do vilancete de Luís de Camões “Descalça vai para a fonte”. A personagem Leonor/Lianor e seu percurso bucólico são transformados através de variados processos poéticos e semióticos, baseados no anagrama, na combinatória e na ludicidade que, segundo Maria dos Prazeres Gomes (1992, p. 74), compõem “o eixo estruturante dos textos barrocos”. Dois são os textos caligráficos presentes em “Leonorama”, as variações XIX e XX, intituladas “Ininteligibilidade por semantização visual absoluta” e “Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta” (Hatherly, 1970, p. 193). Os procedimentos descritos pelos títulos das variações anunciam as operações que são também apresentadas no ensaio de *A reinvenção da leitura*: a sobreposição dos traçados caligráficos opera um afastamento da apreensão inteligível da escrita em detrimento de seu toque sensível, de sua gestualidade prazerosa. Como afirma Roland Barthes (2004b, p. 222), “a escrita manuscrita continua sendo miticamente depositária dos valores humanos, afetivos; ela soma desejo à comunicação, porque é o próprio corpo”. Ainda, conforme as operações descritas em “Leonorama”, não se trata de escritas enquanto puro significante, dado que transferem o sentido da esfera da linguagem para o da imagem – realizando, portanto, o processo de iconização, conforme apresentado por Salgado.

Há um pressuposto teórico subjacente aos textos visuais e aos ensaios de Ana Hatherly sobre o estatuto da escrita. Tome-se, por exemplo a definição apresentada por

⁹ “In its movement the line of handwriting does not simply seek to go forwards; it is more intent on the deviations and the winding detours than on tracing a fast way to cover the distance. Its first line of interest is in turning or twisting, in looping or curving, in other words, essentially the baroque figures of the curlicue, the furl or the fold”.

¹⁰ Trata-se de uma referência explícita ao texto camoniano, cujas variações são ainda evocadas por outras composições. “Desigualdade dos dias”, por exemplo, presente em *A reinvenção da leitura*, retoma a expressão que deu título a outro desenho que também se depreende das variações de *Anagramático*: “da desigualdade constante dos dias de Leonor”, de 1972, parte do acervo do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

Vilém Flusser, em que se evidencia uma representação da escrita enquanto processo mental, afastado da imagem, por definição:

Na verdade, o escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para textos (Flusser, 2010, p. 32).

Contrastando com tal perspectiva, Ignace Gelb, por sua vez, abre o conceito de escrita para compreender também os pictogramas, indicando uma definição mais inclusiva, porém inexata: “A escrita é claramente um sistema de intercomunicação humana por meio de marcas convencionais visíveis”, compreendendo ainda que o que forma a escrita, sejam palavras ou ideais, também o fazem em qualquer forma de comunicação humana (Gelb, 1963, p. 12, tradução própria).¹¹ De modo ainda mais próximo a Hatherly, Roland Barthes, ao voltar sua atenção à manualidade da escrita, entende como historicamente persiste uma força para o segredo e a incomunicabilidade: “A criptografia seria a verdadeira vocação da escrita. A ilegibilidade, em vez de ser um estado malogrado, monstruoso, do sistema escritural, seria, ao contrário, sua verdade” (Barthes, 2004b, p. 190). Remetendo a momentos históricos em que o acesso à escrita inscrevia uma hierarquização da sociedade, entre a classe dos sacerdotes que têm acesso à escritura divina e os leigos, ou entre a cidade das letras e os analfabetos, Barthes comenta a propensão a entender as caligrafias herméticas como índices de uma subjetividade inalcançável ao leitor – o que se demonstra proveitoso em sua leitura de escrita ilegíveis de artistas como André Masson e Bernard Réquichot que “são antes manifestações do avesso – do reverso – da escrita (a verdade está no avesso)” (Barthes, 2004b, p. 192).

A potência da caligrafia de Ana Hatherly, ao fim, desfaz fronteiras e hierarquias, revelando a escrita como palavra e imagem, como origem e futuro, como ocidente e oriente. No traçado ondulante de suas linhas negras sobre o papel branco, expressa-se um enigma que demanda uma leitura para além da decifração. Em uma passagem de “Metaleitura”, de *Anagramático*, lê-se: “e todo visível tende ao ilegível não sei dizer melhor [...] o ar é movido pelo remoinho da escrita as letras saem de seus corpos é já um sintoma de ser possível não se pergunte a ilegibilidade permanece além” (Hatherly, 1970, p. 237). Há sempre um silêncio na linguagem, seja ele ruído comunicacional ou algo de não traduzível. É nesse espaço que suas caligrafias se inscrevem.

Referências

AGUIAR, Fernando. A visualidade na escrita de Ana Hatherly. In: HATHERLY, Ana. *Território anagramático*. Lisboa: Documenta, Fundação Carmona e Costa, 2017. p. 123-129. Disponível

¹¹ “Writing is clearly a system of human intercommunication by means of conventional visible marks, but it is evident from what has been said that what the primitives understood as writing is not the same thing as what we do. The question of what lies at the basis of all writing – words or ideas – is clearly the same as the question of what lies at the basis of all human intercommunication”.

em: https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_issuu_ana_hatherly_territo_. Acesso em: 12 maio 2024.

BATEL, Joana. O rosto da linha Ana Hatherly. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014. Disponível em: https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So807=89672014000300022-&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 03 mar. 2024.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 174-252.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 131-155, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882014000100007>. Acesso em: 21 fev. 2024.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

GELB, Ignace J. *A Study of Writing*: Revised Edition. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

COMES, Maria dos Prazeres. Leonorana: a escritura em palimpsesto. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 20, p. 65-75, jul./dez. 1992. Disponível em: revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5512/6058. Acesso em: 22 mar. 2024.

HATHERLY, Ana. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

HATHERLY, Ana. *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Futura, 1975a.

HATHERLY, Ana. *O escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975b.

HATHERLY, Ana. Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 35, p. 5-17, 1977. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issue-ContentDisplay?n=35&p=5&o=p>. Acesso em: 12 mar. 2024.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.

MITCHELL, W. J. T. Palavra e imagem. Tradução de Augustto Correa Cipriani. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de (Org.). *Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade)*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2024. p. 110-122. Disponível em: https://www.editora.unimontes.br/wp-content/uploads/2024/06/E-book-Intermedialidade_-03-06-2024-Final.pdf. Acesso em: 31 maio 2024.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NEEF, Sonja. *Imprint and Trace: Handwriting in the Age of Technology*. Translation by Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORTELA, Manuel. Uma reinvenção visual da leitura: a poesia gráfica de Ana Hatherly. In: TORRES, Rui (Org.). *Poesia experimental portuguesa: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2014. p. 48-55. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/poesia-experimental-portuguesa-contextos-ensaios-entrevistas-metodologias>. Acesso em: 25 maio 2024.

SALGADO, Marcus Rogério. As metamorfoses da escrita: constelações de palavra e imagem na obra plástica de Ana Hatherly. In: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (Org.). *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 127-139.