

PIERO CECCUCCI
Università degli Studi di Firenze

IKON COMO LOGOS. A POESIA VISUAL DE ANA HATHERLY

O silêncio é a minha maior tentação. [...] É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio que falam todos os meus “afluentes”, em prosa ou em verso.
Eugénio de Andrade

Ce qu'il y a d'essenciel à toute parole, c'est son silence.
Pierre Macherey

Ma molto più senza comparazione son le Varietà in che s'estende la pittura, che Quelle in che s'estendono le parole, perché infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare.
Leonardo da Vinci

Passaram mais de quarenta anos após a publicação em Portugal de *Poesia Experimental 1* (Junho de 1964) – a que se segue *Poesia Experimental 2* (1966) – que projectava no estagnado proscénio cultural da época um grupo de jovens poetas que – levados pela intenção de se libertarem não tanto e não só da proposta poética pessoana, penetrante e inevitável, mas sobretudo da multidão prosaica e desencorajadora dos seus epígonos, como também das já gastas propostas estéticas do realismo socialista – iam elaborando sobre as novas bases teóricas estruturalistas e da linguística moderna, então no auge, um diferente discurso poético. Hoje, decorrido um lapso de tempo suficientemente amplo, parece-me ter chegado o momento de dar início a um primeiro reconhecimento crítico – tendo como ponto focal de referência sobretudo a poesia visual de Ana Hatherly – daquele período poético de geração, que marcou e continua a marcar as letras portuguesas.

Proponho-me, por outras palavras, chamar a atenção para a inovadora *performance* de escrita, de evidente e radical cunho experimentalista, de alguns poetas geniais, que apareceram nos longínquos Anos Sessenta, com tendência para desmistificar substancialmente o “símbolo”, transformando-o em “signo”, e privilegiar e exaltar no discurso poético encenado o papel eficiente e “propositivo”, no plano da construção dos significados, de actores tradicionalmente separados entre si por papéis e funções distintas: o eu enunciador e o leitor implícito.

Se no texto poético romântico ou, de qualquer forma, no proveniente de uma praxe poética codificada com base na centralidade enunciativa do sujeito, a que eram requeridas faculdades e responsabilidades de estruturação do discurso e construção e transmissão dos significados, enquanto que ao destinatário era reservada apenas a função da recepção e decifração dos mesmos, com o aparecimento do grupo de *Poesia Experimental* tem início uma nova concepção do respectivo papel de cada um deles, onde – devido à rejeição-ausência do eu – ao emissor compete a função essencial e inalienável da significação, e ao emissário – agora novo demiurgo – o papel activo e produtivo da elaboração do sentido. Por outras palavras, este último, de simples destinatário transforma-se em leitor que não interpreta mas constrói o significado; que, partindo de significantes que são por natureza abertos e não unidireccionais, é chamado a conferir “legibilidade” a um texto que por si mesmo é “não legível”: que “não fala”; que é silencioso, mas não mudo, quando, desdobrando-se numa nova linguagem (numa nova língua?) e colocando-se para além de todas as fronteiras semânticas codificadas, se abre, *tamquam tabula rasa*, de forma plausível, a todas as possíveis e estimuladoras intervenções de produção do sentido por parte de cada um dos receptores.

Isto, obviamente, exige uma abordagem inédita de análise por parte daquele que recebe o texto, uma maneira diferente de “ap-prehendere”, justamente no próprio étimo latino, ou seja de se apoderar do produto estético, transformando modalidades psicológicas e cognitivas de (des)codificação, mediante as quais os olhos *não lêem*, mas *vêem*. Assim, este passa de *leitor a observador*: “vê” o poema ou, melhor, o texto poetográfico ou de poesia autónoma, segundo a feliz terminologia proposta por Alberto Pimenta (Pimenta 2003, 189).

Com efeito, os processos poetográficos, como recordámos anteriormente, não tendem a produzir e veicular significados, mas – pelo contrário – a destruir o sentido mimético possível e a construir um *sentido-não-sentido*, que induz no observador não um comportamento hermenêutico, mas uma postura heurística, destinada –através de uma *leitura criativa* – à apreensão estética *implícita e não mediata* na sua infinita variabilidade.

Parece, pois, inútil interrogarmo-nos sobre o que significa um texto poetográfico, no qual se deve procurar não *compreender e obter explicações*, mas apenas *ver*. Exclusivamente, no momento em que a recepção se tornar estética e o receptor tiver sido atingido pelo dom luminescente da criatividade; quando a este último for permitido – mediante um puro acto visual que, porém, é também introspectivo e mnemónico e constitui a base psicológica da percepção – *conhecer* mais do que *re-conhecer*, o texto poetográfico perderá o seu aspecto esfíngico e, revelando ordem e partições perceptíveis de sentido, abrir-se-á no sentido de uma “legibilidade” provável e não arbitrária.

* * *

Como podemos ver, trata-se de uma verdadeira e própria inversão conceptual da escrita poética, que traduz realmente uma *ruptura*¹, uma fractura, nítida e radical, em relação às modalidades poéticas tradicionais.

Escreve, com efeito, E. M. de Melo e Castro:

Esta «ruptura de 60» pode dizer-se que consistiu numa mudança radical da posição do poeta perante os seus instrumentos de trabalho: a escrita, a linguagem. A poesia não é agora mais instrumento, nem retórico nem ideológico nem moral. A poesia, por outro lado, não é mais sentimento nem sentimentalismo. A poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia

¹ “[...] No nosso século, a Poesia Visual, quando surge por intermédio da Poesia Concreta, o que ela propõe não é uma solução de continuidade ou de metamorfose de tendências do passado: muito pelo contrário representa uma posição de ruptura”. (Hatherly 1989, 3)

substantiva-se. É uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação. (Melo e Castro 1980, 75)

É neste sentido que a Poesia Experimental deve ser vista como um extraordinário e, ao mesmo tempo, não inesperado momento de fervor cultural criativo e renovador a vários níveis, provocando ferozes reacções por parte dos vários “mandarins das letras então instalados no meio literário” (Hatherly 2001, 9)², receosos do novo que avança e que procura abrir um caminho certo “na abulia cultural da noite (geradora de equívocos e incertezas) que Salazar impunha ao País” (Melo e Castro 1979, 10).

Todavia, é importante recordá-lo e não apenas como simples referência histórica, esta “revolucionária” meditação sobre o fenómeno poético e sobre a criação artística, que leva à histórica “ruptura de 60”, tem um antecedente decisivo e fundamental, nos Anos 50, na experiência da Poesia Concreta Brasileira do Grupo de Noigandres, de São Paulo.

Efectivamente, a Poesia Concreta – levando às extremas consequências a lição sobre o texto enquanto acto comunicativo de linguistas, estruturalistas e, por último, sobretudo semiólogos – tinha já substancialmente modificado (revolucionado) a organização discursiva, mas também gráfica, do próprio texto poético.

É, na verdade, o Grupo Noigandres que, considerando “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” de Mallarmé um antecedente nobre e sugestivo, no *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, (Campos 1987) faz suas as “subdivisões prismáticas da Ideia”, naquele expostas, valorizando o espaço branco da página e os recursos técnicos e gráficos da tipografia como elementos subjacentes da composição.

O resultado foi um texto poetográfico lisonjeiramente exemplar, que convocava para uma espécie de saboroso banquete intelectual, vista e ouvido e, através destes, as faculdades psicológicas, perceptivas e mentais do emissor.

Na Poesia Concreta, “movimento em processo e em progresso” (Campos 1987, 8), segundo a definição de H. de Campos, as palavras desligadas de qualquer nexos lógico sintáctico-gramatical e semântico, agem no texto poético como “objectos autónomos”, caracterizando-o mediante uma estruturação óptico-sonora irreversível e funcional e geradora da ideia (Campos 1987, 40).

* * *

Nos finais dos Anos 50, num rápido processo de filiação e afiliação, a Europa acolhe a Poesia Concreta Brasileira. No que nos diz respeito, ela encontra entusiásticos apreciadores em Portugal, sobretudo entre alguns membros da novíssima geração de poetas³ que, poucos anos mais tarde, depois de adquirirem uma identidade própria e específica em relação ao modelo paulista, irão fazer parte do grupo de *Poesia Experimental*.

O breve período da poesia concreta portuguesa representa, considerando os objectivos deste trabalho, uma passagem de grande interesse, não tanto porque permite individuar o momento de fractura com a tradição lírico-discursiva do género e com o *establishment* cultural e político da época, aos quais se opõe obstinadamente⁴, mas

² Na verdade, “os mandarins das letras” encontravam-se em qualquer lado, não só em Portugal. Na Itália, por exemplo houve polémicas imensas, ao menos, até os primeiros Anos Oitenta quando, através da difusão da semiótica (penso *in primis* na obra de Umberto Eco), se compreendeu que era preciso considerar a poesia visual como texto; um texto, que encontra poeticidade na própria qualidade do discurso performativo da imagem.

³ Será suficiente recordar aqui, entre os mais significativos, os nomes de E.M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Salette Tavares, António Aragão, etc. que, seguindo cada um o seu próprio percurso original, nunca se constituíram como grupo.

⁴ É necessário recordar que a poesia de vanguarda portuguesa dos Anos 60 – *Poesia 61* e *Poesia Experimental* – é essencialmente uma poesia de “resistência”. Salientam, de facto, Maria Alberta Meneses e Ernesto de Melo e Castro: “Resistência sobretudo à degradação da comunicação através de formas de

sobretudo porque nos permite constatar até que ponto as premissas teóricas formais, que fundamentam e justificam a produção de poemas concretos, constituem a lição permanente de um novo e original modo de fazer poesia. Por outras palavras, a experiência da poesia concreta representa o antecedente, o *humus* fertilíssimo daquela planta luxuriante que a poesia visual, mais tarde, há-de constituir.

Não podemos, aliás, deixar de sublinhar que a nossa Ana Hatherly, eminente criadora – das mais ilustres – de poesia visual em Portugal, é autora do primeiro poema concreto português⁵, publicado em 1959, e que a sua produção, apesar de pouco vasta, ligada a tal sub-género, se encontra entre as melhores jamais realizadas em Portugal, embora, como ela mesma afirma (Hatherly 1975, 15), a sua experiência se insira mais nos cânones da linha europeia que, tendo em Eugen Gomringer o corifeu mais motivado e talvez dos mais prestigiosos, é influenciada sobretudo pelas artes plásticas, pois no texto poetográfico o aspecto “formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto literário” Hatherly 1975, 14).

Vejam, a título de exemplo, as duas composições seguintes. A primeira (Hatherly 2001, 31) é:

o desejo
o desejo
o desejo
o desejo
o desejo
o desejo
o desejo
o desejo

o
d
e
s ú b i t o
e
j
o

discurso cada vez mais estereotipadas e vazias que eram impostas ao Povo português por um fascismo [cultural e politicamente, *n.d.r.*] decadente”. E concluem: “*Poesia Experimental e Poesia 61*, cada uma a seu modo, determinaram toda a renovação do discurso poético português até aos nossos dias”. (Meneres, Melo e Castro 1979, 12).

⁵ Considero útil transcrever aqui a composição correcta do poema, publicado no artigo de Ana Hatherly (1959:

<i>arca</i>	<i>poeta</i>	<i>seta</i>
<i>haste</i>		<i>agulha</i>
<i>faíilha</i>	<i>chama</i>	<i>cisco</i>
<i>limo</i>		<i>limbo</i>
<i>inferno</i>		<i>montanha</i>
	<i>flor</i>	
	<i>amor</i>	
<i>seta</i>	<i>poeta</i>	<i>arca</i>

Ao passo que a segunda (Hatherly 2001, 33) se apresenta assim:

 n n
d a ç a d a ç a
 n n
d a ç a d a ç a
 n n
d a ç a d a ç a
 n n
d a ç a d a ç a
 n n
d a ç a d a ç a

o l o t u s f l a
 u t u

Como se pode facilmente observar, os dois textos denunciam de imediato a sua “não legibilidade”, fugindo a qualquer tentativa de hermenêutica textual, literal e literária, levada a cabo com métodos de exegese tradicionais. Estes, *au premier coup d’oeil*, não parecem veicular significados, revelando-se herméticos e fechados a qualquer interpretação. O leitor é privado do mais pequeno elemento que lhe permita penetrar no sentido do texto; porque aqueles, de facto, não se apresentam com um sentido pré-definido *ab initio* pelo eu enunciador, nem aspiram realmente a um contacto unidireccional com o leitor implícito.

Todavia, mesmo no *divertissement sérieux*, ostentado e angustiante, do silêncio do sujeito enunciador que finge esconder-se, mas envia repetidas piscadelas, entre as mil pregas da significação, o discurso textual não é mudo: fala as múltiplas linguagens e usa os vários canais e códigos a que recorre a escrita, entendida como imagem pluridimensional. Os poemas acima transcritos, com efeito, caracterizam-se e qualificam-se, *au premier abord*, não enquanto textos literários nem se conotam pelo seu discurso textual, presente mas *não legível*, embora – como veremos – seja recuperável em sucessivos e progressivos níveis de análise estética; mas, pelo contrário, conjugam-se como textos/imagem para ver de elevada entropia⁶, providos de um sentido informativo polivalente. É neste ponto que o emissor – novo e inigualável criador de sentido – é chamado a estabelecer ordem no

⁶ Usa-se aqui o termo “entropia” na definição proposta por E. M. de Melo e Castro (1976, 52-53), segundo a qual o mesmo, própria e conceitualmente proveniente da termodinâmica e da cibernética, adquiriu uma acepção interdisciplinar. No discurso poético experimental a entropia remete para a complexa desorganização do sistema comunicativo vigente mediante a desestruturação da linguagem literária codificada.

caos generalizado dos múltiplos significantes que neles se projectam de todos e quaisquer lados.

Na verdade, se nos detivermos a observar o primeiro poema, notaremos que é constituído por dois segmentos gráficos que, apesar de diferentes, se configuram como única imagem enunciativa: um ícone global, ao qual o observador tende a atribuir um significado de denso e fascinante eros. Plausível e lógico, de qualquer modo, a partir do momento em que o poema adquire ineludível significação graças à reiteração difusa do lexema “desejo” – é repetido exactamente oito vezes: sete no primeiro segmento e uma no segundo – este, não neutralmente caracterizado como sintagma nominal através da junção do determinante “o”, vai-se progressivamente despindo das suas múltiplas e possíveis acepções semânticas para convocar ao mesmo tempo, graças também ao ritmo insistente do propositado jogo anafórico, uma fascinante polissemia de inequívoca matriz erótica.

Não só, mas o segundo segmento traduz uma clara referência sexual, visto que iconograficamente, se bem que de maneira simplificada, remete para um símbolo frequente e provocatório da revolução sexual dos movimentos feministas – mas também femininos – dos Anos 60 do século XX, que no panorama português de então se propõe mesmo como discurso ideológico de firme e intransigente oposição à guerra colonial, sublinhada por aquele “desejo súbito” que, no plano da significação verbal, enuncia uma escala prioritária de valores de claro e forte pendor libertário.

Assim, a imagem, recomposta nos seus elementos gráficos e nos espaços brancos, funcionais e integrados⁷, e observada no seu conjunto como único corpo indistinto e pluridiscursivo, torna-se hino ao amor enquanto libertação e antídoto à alienação da opressão e à desumanização do acto agressivo e injusto. É gesto opositivo ao poder e, *lato sensu*, aos valores burgueses. Exegese esta, aliás, corroborada pelo macrotexto poético hatherlyano, atravessado por uma penetrante temática amorosa de elevada espessura humanística e de sábia recuperação da melhor tradição lírica portuguesa⁸.

Quanto ao segundo poema, na sua compactação estrutural e no seu emaranhar-se de escrita e imagem, de palavra e signo icónico, requer realmente uma *leitura criativa*, como recomenda repetidamente Ana Hatherly. Com efeito, aquele – quando depois de várias passagens nos preparamos para ultrapassar a primeira, a mais imediata, diria óbvia, descodificação do discurso textual implícito na significação do lexema *dança* que, recalcado segundo a tradição da relação de identidade entre imagem e significado verbal, põe em cena o acto performativo próprio da dança com os seus ritmos, a sua leveza e a sua graça – (ele, o poema), *visto, olhado* e recebido mais correctamente como unidade expressiva e já não como um composto de elementos verbais e figurativos separados ou, de qualquer modo, cindidos, desabrocha numa multiplicidade de significados que convocam e antecipam muitos dos temas frequentes na poética de Hatherly. Antes de mais o voo, como metáfora e metonímia de partida, de liberdade e de tensão *ad infinitum*;

⁷ A propósito dos espaços brancos, que ladeiam a parte gráfica do texto, escrevia Mallarmé já em 1897: “[...] os espaços brancos deixaram de ser margens, mas valores de silêncio à volta da frase; e portanto as frases estão mergulhadas e são ritmadas pela brancura dos silêncios [...] eu não transgrido a medida, o tempo do verso, apenas o dissipo pelos silêncios brancos do papel” (cit. de Arrigo Lora-Totino 2002, 406).

⁸ Confessa Ana Hatherly: “Para começar pela poesia amorosa é, dentro da minha poesia, mesmo dentro da poesia experimental mais radical, a vertente lírica de origem camonianiana, que foi sempre fundamental para mim [...], está muito presente. Faz parte do lirismo português. [...] É um amor cortês evoluído, em que depois evidentemente se podem encontrar laivos do romantismo e sobretudo do barroco, que tem uma grande poesia amorosa, *sui generis*. Portanto há realmente uma chamada à tradição, a qual é transformada por uma re-visão, por uma nova visão. Nunca se trata de copiar nem de imitar, mas de re-encontrar esse veio fundamental da cultura portuguesa que é a poesia lírica, tantas vezes associada à poesia da paisagem, para mim menos na paisagem e mais no amor, inclusive no êxtase desesperado do amor”. (Martinho 2001, 8).

mas também de sonho e de amor. Não podemos deixar de ver, por exemplo, uma referência intratextual na bela composição “Que é voar?”, publicada no primeiro volume de poesias, *Um Ritmo Perdido*, que, por assim dizer, antecipa e põe em evidência discursos poéticos que hão-de tornar-se um *continuum* ao longo de toda a produção da nossa poetisa.

Leiamos alguns versos deste poema:

Voar é libertar-se,
É pairar no espaço, inconsistente,
É ser livre, leve, independente,
É ter a alma separada de toda a existência,
É não viver senão em não-vivência.

Efectivamente, a imagem gráfica que aflora à superfície do segundo poema concreto, transcrito nestas breves notas, a um segundo e mais atento *olhar* evoca não tanto o lirismo da leveza e da compostura do voo dos pássaros (migradores ?), perdidos nos amplos espaços do céu límpido (o branco da página), quanto, sobretudo, parece exaltar a dimensão metafórica, e também metafísica, do devir das coisas em geral e do homem, em particular. Aquele voo de pássaros migradores, como *esuli pensieri* (*pensamentos errantes*), nas palavras do poeta italiano Carducci, induz necessariamente à reflexão sobre o destino do homem, fazendo eco e entrando em diálogo com o enunciado *Aquele que voa tem de pousar em algum lugar: / Isso é partir / E não voltar*, dos últimos versos do poema citado “Que é voar?”, anunciando e deixando entrever um refúgio de paz interior (espiritual?) fora do tempo e do espaço. Como se dissesse que o voo, na sua acepção filosófico-existencial, é acima de tudo um *itinerário*⁹, um percurso utópico que se torna aventura e busca de um além onde seja possível *intelligere* o sentido da vida humana.

Todavia o poema deixa transparecer pelo menos um outro significado, que me parece iluminante e que não posso deixar de rapidamente sublinhar. A composição, com efeito, *olhada* e fruída ainda sob o aspecto figurativo, delineia-se também, mediante a hábil disposição de cada carácter gráfico que compõe o lexema *dança*, como uma inesperada partitura, onde o elemento fónico produzido pela leitura em voz alta se modula através de uma sucessão alternada e sem solução de continuidade de notas altas e baixas, expandindo-se como suavíssima melodia que atinge o *climax* discursivo-emocional naquele último verso *o lotus flutua*, cujo andamento gráfico sinusoidal acentua a condição de suspensão, de êxtase e de sonho procurada.

Assim, entre brancos silêncios e imagem gráfica, o poema é plasmado como acontecimento teatral onde a cena é a página imprimida e a sequência do lexema torna-se partitura de palavras composta pela disposição dos corpos e pela relevância fónica dos caracteres tipográficos, à laia de notação musical *sui generis* de tons e timbres.

Contudo, se pretendermos unificar em termos de função poética as três diferentes leituras efectuadas, colhendo plenamente na abstracção composicional do poema a relação mais profunda entre os vários signos que solicitam o sistema perceptivo do receptor, não poderemos deixar de notar que dança, voo e música, recuperados na sua total, redonda e codificada poeticidade, poderão acabar por favorecer o momento auroral de contacto com a Ideia, isto é com o pensamento da poetisa, subjacente a todo o poema e elevá-lo, mesmo através da leve e alusiva mensagem utópica veiculada, a paradigma singular, único, de poesia concreta realmente inserida no contexto histórico.

Como vimos, muitos são os significados possíveis resultantes de uma *leitura criativa* e muitas as deduções de sentido a que podemos chegar mediante uma procura “verbovisual” em termos analíticos e lógico-linguísticos que – dito incidentemente – irá

⁹ Recordo que o lema *Itinerário* aparece frequentemente na produção poética de Ana Hatherly, chegando a constituir o título de uma sua recente antologia poética (2003).

reforçar e tornar actual a tese do psicólogo Lev Semenovic Vygotskij (1934), para quem o sentido no interior dos fenómenos de linguagem está em contínua oscilação. Ou seja que, no intrincado desenvolvimento do pensamento e da sua formulação linguística espaciotemporal, o significado constitui uma variável, uma entidade dinâmica que se manifesta justamente através do carácter de não univocidade – e, menos ainda, de não unidireccionalidade – potencialmente específico de cada expressão verbal.

Portanto, a nossa poetisa, enquanto *calculadora de improbabilidades* – aliás aqui também pintora e música – parece querer pôr em acção no texto em análise todas as possíveis fusões com outras linguagens e acolher todas as conexões e potencialidades visuais e sonoras possíveis, ligadas à disciplina da palavra. Tudo, pois, conflui na página, lugar da experimentação gráfica, mas sempre natural alcova da palavra.

* * *

Assim, a adesão de Ana Hatherly à experiência da poesia visual configura-se como natural e consequencial. Mas também necessária e obrigatória, visto que, como ela própria várias vezes sublinhou, a época da poesia concreta estava destinada a esgotar-se rapidamente¹⁰, porque impossibilitada de levar às últimas consequências a abstracção e conceptualização da linguagem poética. Daqui a exigência de ir para além da página e do livro, insistindo principalmente na imagem e criando propositivas testas-de-ponte com outros territórios artísticos, em especial o da arte pictórica.

De resto, como já sabemos, entre literatura e artes visuais, entre página e quadro, entre palavra e imagem não existem barreiras, fronteiras estáveis e nem sequer ocasionais digressões mas, muito pelo contrário, sistemáticas sobreposições e integrações no signo da continuidade.

Deste modo, desejando, embora através de uma exposição simplificada, insistir aqui em certas etiquetas tradicionais, poderemos dizer que Hatherly passa – apesar de não as abandonar definitivamente – de experiências ainda com origem em âmbito “literário” a propostas ligadas sobretudo ao sector “visual” e, em particular “pictórico”, onde o ponto de partida é representado pela imagem, que se torna cada vez mais autónoma em relação ao elemento gráfico-verbal. E as digressões – na verdade bastante raras – verificam-se agora em sentido inverso, registando-se no terreno da verbalização.

Todavia, parece-me oportuno salientar que a oficina poética da nossa autora procura sobretudo sondar até ao fundo, nos vários campos, as possibilidades criativas da linguagem, agindo sobre as faculdades perceptivas e imaginativas do receptor. Com efeito, a poética de Ana Hatherly, ao abrir-se para o “visual”, não só adquire inéditas posturas comunicativas, mas acaba por explorar e pôr em evidência as relações entre os dois códigos, num terreno “franco” e inexplorado, onde na presença de uma dupla deslocação, do código verbal para o código visual, se delinea a eventualidade de um espaço inusitado regulamentado pelas complexas leis de uma espécie de inter-código.

Escreve, pois, Hatherly:

¹⁰ Escreve, com efeito, a poetisa:

Ao pretender que o poema concreto fosse imediatamente legível, [...] isto é, sem a intervenção duma leitura decifradora, os seus teorizadores, condenavam-no ao esgotamento imediato, colocando-o inesperadamente ao nível da imolação sacrificial: por um lado, pela valorização total do instante – Zen – e por outro, pela assunção metafórica da sociedade de consumo em que homens e objectos, indiferentemente consumidos, desaparecem numa obsolescência desesperada que faz renunciar de antemão a todos os valores por ela propostos.

Quando em 1959 publiquei [...] o primeiro artigo crítico sobre a poesia concreta [...], já assinalava esse aspecto de condenação implícito no seu processo redutor. Eu dizia então que a poesia concreta se condenava pela excessiva substantivação, à imobilidade e ao mutismo (Hatherly 1975, 15-16).

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 [...]. O meu trabalho também começa 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. [...] 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 1992, 75)

O que, na verdade, desperta as reflexões teóricas propostas por Ana Gabriela Macedo (Macedo 2004, 15) quando, ao citar Linda Hutcheon, fala de literatura e pintura como “artes irmãs”, por ocuparem espaços confinantes onde a contaminação recíproca é inevitável, e indica como espaço inter-semiótico o lugar de fronteira em que ambas estabelecem relações entre si de natureza igualmente inter-semiótica.

De resto, como sugere Maria João Fernandes

[...] é precisamente essa interdependência, essa coexistência assumida de linguagens que leva à interferência da escrita na pintura e da pintura na escrita, [...] aos textos visuais, onde os signos se desfazem gradualmente, dando lugar às silenciosas grafias da imagem, acompanhando, a partir de 1960, o desenvolvimento do desenho e da pintura como linguagens autónomas, que revelam no entanto a contaminação do universo de sinais da escrita (Fernandes 2004, 77).

* * *

Embora, como a própria autora revela, a actividade pictórica comece já a partir dos Anos 50 e, num crescendo de fervor criativo e de consenso de crítica e de público, esteja continuamente presente até hoje no seu percurso artístico, a produção de poesia visual é assinalada no plano editorial por ritmos escandidos pela publicação de várias antologias, além de numerosas exposições, pessoais e colectivas, em Portugal e no estrangeiro e *performances*, que acompanham a par e passo, numa incansável e surpreendente actividade, quer a abundante produção de poesia verbal, quer o empenho de artista plástica, escritora, estudiosa de história e teoria literárias, ensaísta, cineasta, musicóloga, etc.,

constituindo uma espécie de forma de vida: a inteligência erudita e cintilante, às vezes sarcástica; a inquietação dos sentidos, nimbados de um erotismo à flor de pele e, no entanto, secreto; a curiosidade filosófica e fortuitamente quotidiana que tem uma matriz Zen, mas também os contornos incertos do ruído dos dias, registados de modo lúdico e experimental (Silva 2003, 5-6).

Sem ter em conta os poemas publicados ocasionalmente em revistas e antologias de grupo, o cultor da poesia visual de Ana Hatherly dispõe hoje de cinco antologias¹¹, de um vastíssimo *corpus* textual que demonstra, além da dedicação de toda a vida ao sub-género, de um percurso evolutivo e ascensional de aperfeiçoamento das técnicas expressivas e das modulações de registo e de uma progressiva depuração e rarefacção, até à sua total supressão, da linguagem gráfico-verbal. O resultado actual, momentâneo e certamente não último, é um texto, o *neografitti-spray* no papel, em que a própria imagem – na abstracção suprema de formas e combinação mágica, aparentemente lúdica, mas criativa, das cores – se transforma em sedutor e denso signo hermético, onde porém, numa pulsão que “é friamente conceptual e abismalmente sensorial” (Silva 2003, 5), está patente, *legível*,

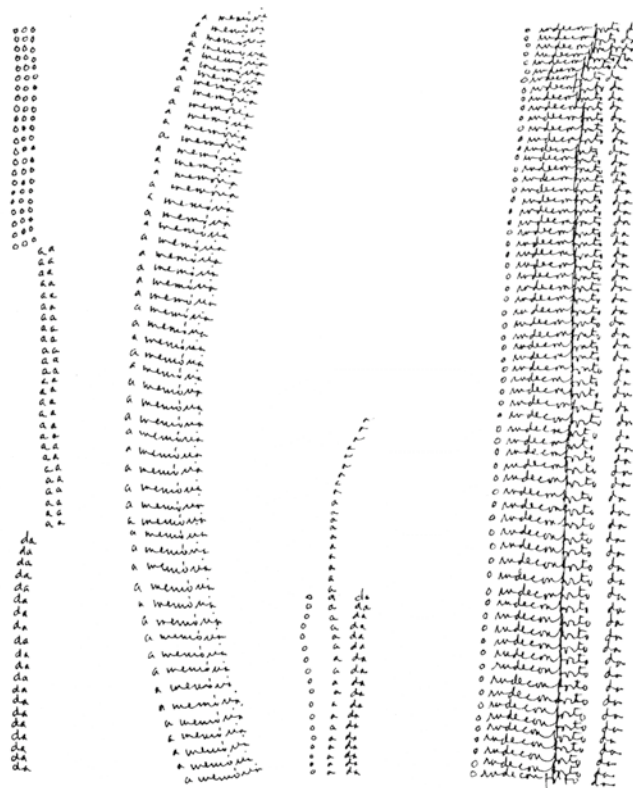
¹¹ Por ordem cronológica: *Mapas da imaginação e da Memória* (1973), *A Reinvenção da Leitura* (1975), *O Escritor* (1975), *Escrita Natural* (1988), *A Mão Inteligente* (2003).

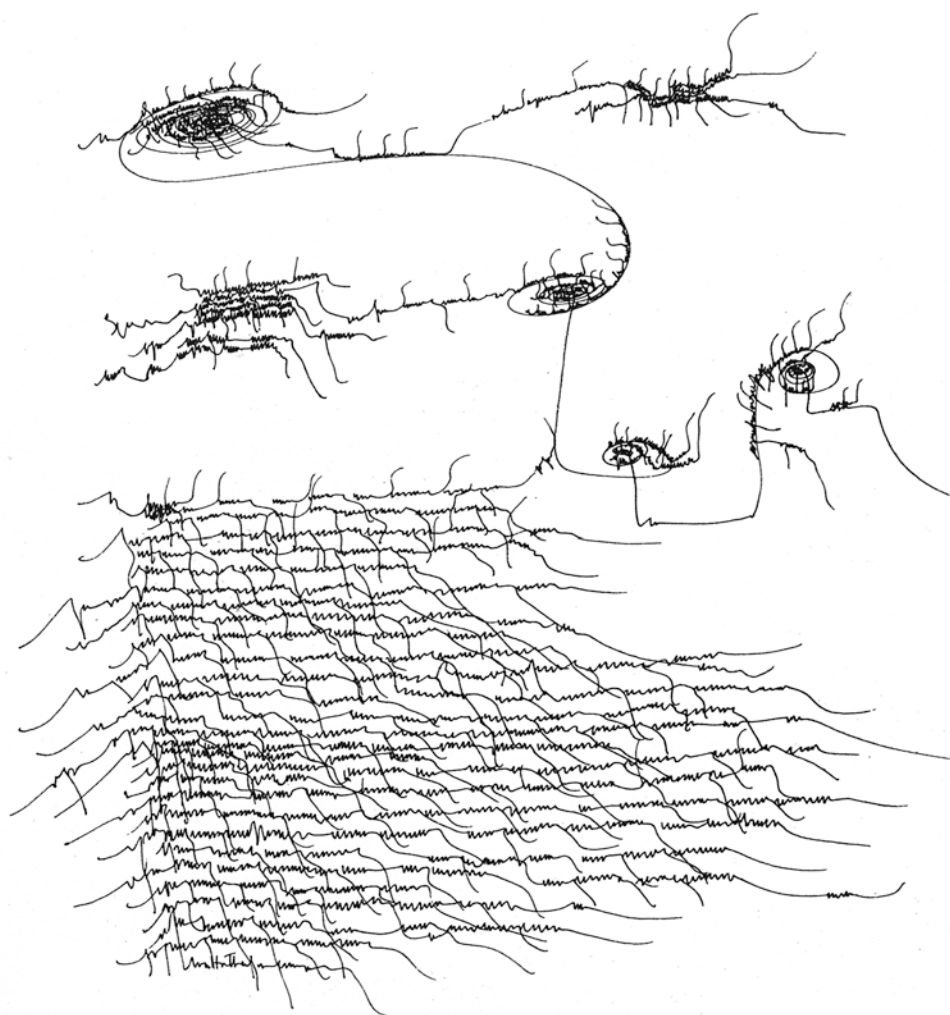
a recuperação intelectual e psicológica no campo da Arte daquela sub-cultura urbana dos *graffiti boys*, que na Lisboa do 25 de Abril viveu uma época intensa e eufórica. Assim, como afirma João Lima Pinharanda, a última modalidade da poesia visual hatherliana “reencena a cidade dentro de si e no-la devolve” (Pinharanda 2003, 13). Mas também um tempo e uma memória que fazem necessariamente vibrar a alma do leitor português, sobretudo à luz de um hoje sócio-político tão informe e “incoler”.

Mas, como a própria Ana Hatherly não se cansa de recordar, a sua actividade artística inicia-se e parte da literatura e é sob o signo desta que deve ser *vista* toda a produção de poesia visual, incluindo a mais recente, em que a total ausência de qualquer traço gráfico induziria em (in)compreensão e erro, por não ter suficientemente em conta que a poesia “sempre tem a ver com o discurso criativo, mesmo quando deixa de ser verbal” Hatherly 1995, 113).

Embora não pense voltar a percorrer nem ilustrar analiticamente todas as etapas deste caminho, indicado aliás pela própria autora no recente e já citado volume antológico *A Mão Inteligente*, nas páginas seguintes tentarei traçar rapidamente um breve percurso hermenêutico, enucleando a título de exemplo alguns dos textos poetográficos mais significativos.

Os primeiros dois – ambos em *A reinvenção da Leitura* (1975) – a que penso referir-me são, respectivamente, “O Rude Conforto da Memória” (poema nº 2) e “Carta Cheia de Esperança” (poema nº 16), a seguir reproduzidos, extremamente funcionais em relação ao discurso crítico que pretendo levar a cabo.





O primeiro, “O Rude Conforto da Memória” – colocado imediatamente depois da *ouverture* da antologia – apesar de se apresentar dividido em quatro segmentos pictográficos distintos, aparece como imagem única na sua significação tridimensional. Todavia, não poderemos deixar de notar que ele, enquanto figura, é constituído por um conjunto de manchas formadas por um tipo de escrita à mão, um quirógrafo, feito com caneta a tinta da china, onde são perfeitamente reconhecíveis e legíveis cada um dos lexemas que compõem o enunciado do título. Mas estes, privados de qualquer referencialidade, aparecem disseminados, em relação ao significado semântico tradicional que cada um deles encerra, de forma aparentemente alógica e não decifrável. Agrupados em quatro desenhos quase geométricos no branco da página, no seu conjunto dão forma a um ícone que, ao visualizar o significante num jogo de estranhamento e de contaminação entre vários códigos e infringindo as expectativas do leitor, tende não a evocar, nem sequer mesmo a veicular, significados.

Porém, o título atribuído ao texto visual em questão, se não é neutral ou insignificante, é certamente “equivoco”. Com efeito, se ele, por um lado, enquanto enunciado, tende a transmitir uma ideia, por outro lado, enquanto relacionado com uma figura envolvida pelo enigma do indecifrável, deixa de ser referencial em relação ao contexto. Efectivamente se, induzidos pelo “desenho caligrafado”, por esta mistura de escrita e “cifras”, procurarmos seguir as zonas de intersecção entre escrita, jogo e arte da

memória, veremos entrar em cena uma espécie de *rebus*, de “mensagem em si mesma cifrada” que não tem relação nenhuma com o título.

Ora, para lá do *divertissement* erudito, implícito no poema visual, qual é o grau de recepção do presente texto que, na genial combinação de signo gráfico, espaços brancos, palavras usadas como “coisas figuradas”, denuncia aquela metamorfose da escrita que lhe é própria?

Não será, talvez, recuperando – agora sim – a própria significação do título, um jogo mnemónico de tipo barroco¹², a que, num envolvente *pacto lúdico*¹³, é chamado a participar o receptor, pondo em acção todos os seus dotes de perspicácia e saber?

Vejamos. Consideremos, recorrendo precisamente a um exemplo barroco, a *Ars reminiscendi* (1602) de Giovan Battista Sottile, onde na parte dedicada à *memoria verborum* se sugere o recurso à comparação. Ou seja, é possível, segundo este, tentar entrever, mediante a disposição de cada uma das palavras escritas na página branca, uma imagem que, remetendo para um conceito que é indispensável recordar, mas que é abstracto por natureza, tem de ser necessariamente abstracta. Trata-se, portanto, de realizar (reconstruir) uma ordem arbitrária, em que, na liberdade de associação e de composição, tendemos a colher o plausível contacto mental, analógico, entre a imagem e a ideia subjacente.

Posta nestes termos a questão da recepção do poema, o ícone que emerge – devido à complexa trama barroca composta pelos vários sinais referidos, incluindo os que transparecem quer do título quer das palavras escritas em grafia legível; mas devido, sobretudo, à ordem geométrica em que estas estão dispostas – delinea-se e acaba por se propor como um esquema mnemónico sugestivo e certamente funcional. Mas também como imagem em si mesma significante, completamente desligada de qualquer intencionalidade autorial pré-constituída, livre de empreender a sua viagem no tempo e no espaço, acumulando todos os significados possíveis.

A escrita, com efeito, se por um lado modela a arte da memória à sua imagem e semelhança, por outro lado traça uma imagem de natureza ambígua, ambivalente e equívoca, nos significados veiculados.

Assim, o poema visual “O Rude Conforto da Memória” de Hatherly, aqui proposto, parece aludir e remeter intertextualmente para aquele gosto barroco da trama, da complexa textura e mistura de códigos diferentes, na medida em que a disposição gráfica dos vários lexemas, o seu livre e redundante, aparentemente excessivo, enovelar-se e desfazer-se sem solução de continuidade no espaço da folha, inteiramente libertado da gramática da semântica subjacente, traçam uma imagem que se torna signo icónico de um discurso a várias vozes, onde a mais débil é mesmo a do eu enunciador. Trata-se, em suma, de uma espécie de espelhamento e de troca, jocosos e enigmáticos ao mesmo tempo, entre *loci* e *imagines* da memória e *loci* e *imagines* do texto figurado.

Deste modo, no nosso poema pictográfico realiza-se uma sedutora metamorfose da imagem: de imagem especial, sensível, exterior, transforma-se em imagem interior, prenhe de significados de valência universal; uma imagem operativa, capaz de representar um papel no teatro da alma; uma imagem, enfim, que sabe *falar*, não só aos olhos do corpo, mas também aos olhos da mente, ultrapassando todas as possibilidades comunicativas dos

¹²Não esqueçamos que Ana Hatherly se especializou profissionalmente no Barroco e que os seus estudos neste campo constituem um ponto de referência certo e indiscutível, até mesmo a nível internacional. Além disso, parece-me que o título *Mapas da Imaginação e da Memória*, dado a esta primeira antologia de poesia visual, onde se encontra inserido o presente texto, remete para aquele percurso labiríntico, de gosto barroco, que se julgava ser necessário efectuar para indagar nos misteriosos meandros da mente, sendo a memória e a imaginação as manifestações mais obscuras. De resto, o próprio lexema *mapa* evoca, não por acaso, um guia, uma sugestão, portanto, para nos orientarmos no dedalo da imaginação e da memória.

¹³ Conceito e terminologia da própria Ana Hatherly (Hatherly 2001, 11).

textos verbo-visuais da poesia concreta, cujos limites, como aliás já dissemos, tinham sido previstos por Ana Hatherly.

O segundo poema visual escolhido que, traduzindo uma evidente e mais complexa evolução gráfico-discursiva, se propõe como uma etapa intermédia significativa daquele percurso de apuramento e rarefacção do signo gráfico, a que atrás me referia, é “Carta Cheia de Esperança”.

O que aqui nos salta imediatamente à vista, no plano da técnica compositiva, é a genial eliminação, completa e definitiva, da palavra escrita, embora a sombra desta, suavemente jocosa, continue aparentemente presente no traço gráfico, numa espécie de alusiva quirografia. Nele, a mão reafirma os seus próprios direitos e procurando imitar a escrita, inventa uma escrita “totalmente outra”, situada numa zona intermédia entre pulsão e discurso. Com efeito, o poema, feito à mão – *a mão inteligente*, de que fala Ana Hatherly¹⁴ – e sempre com tinta da china e à laia de escrita já não é composto por lexemas legíveis nem, muito menos ainda, por fonemas reconhecíveis, mas sim por linhas contínuas, entrelaçadas e confusas, que por vezes se agrupam em grumos polissémicos, acabando por compor um texto onde imagem e signo icónico anulam e ultrapassam completamente palavra e signo verbal. Quase um *zeroglifo*, à maneira de Adriano Spatola: ou seja, uma redução ao grau zero do significado verbal.

A experimentação logo-icónica, em suma, caracterizada por uma geografia textual complexa, com o tempo acabava por trair nos dois termos – na palavra que *designa* e no traço que *deseña* – uma contraposição limitativa, inultrapassável e ambígua, determinando uma progressiva e irrecuperável perda de coesão no processo de abstracção da linguagem verbal, para o qual, por definição e por sua natureza, tende a própria experimentação. Este poema – como, de resto, os que se seguem – apresenta-se, pois, como um original e paradigmático momento de reflexão sobre um modo de fazer poesia, cujo objectivo é pôr e manter o leitor no centro do acto de comunicativo.

Cai, assim, sobre o texto o silêncio esfíngico e perturbador da ausência das palavras e da supressão do código de uma escrita decifrável, escondendo ao leitor qualquer ponto de referência tradicionalmente seguro e tranquilizador, que o eu enunciador sente, porém, como elemento de perturbação negativo, estruturalmente desviante no que respeita ao real conteúdo visível da obra.

Contudo, o texto não é mudo; ele “fala” através da multiforme linguagem visual da imagem traçada graficamente.

Resta-nos, ainda, na verdade, o título como possível elemento de descodificação. Este, porém, apesar de poder de certa forma encaminhar ou condicionar o acto hermenêutico, não subentende necessariamente uma intencionalidade e uma univocidade explícitas, mas, pelo contrário, uma piscadela, um possível ponto de contacto entre emissor e emissário; como, também, por vezes, uma plausível revelação da *dianoia*, da ideia originária autorial, ou melhor o fantasma desta ideia.

De resto, embora o título, por um lado, come teoriza Gérard Genette (1989, 55-101), tenda a fornecer apropriadas indicações de conteúdo sobre o texto, mediante uma voluntária integração diegética, por outro – enquanto conjunto de signos linguísticos, colocado no paratexto – vai para além do discurso textual propriamente dito e não pode ser considerado como elemento credível de decifração dos significados do próprio texto.

Por outras palavras, aceitar a mensagem do presente texto com base na titulação apresenta não só riscos evidentes de desnaturação, mas cumpre-se ainda um indevido acto hermenêutico, completamente impróprio para a poesia visual.

O poema, pelo contrário, deve ser *olhado* na sua totalidade icónica, já que se propõe e revela como tal.

¹⁴ “À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita [...] eu via aquilo que posso descrever como ‘a minha mão tornar-se inteligente’” (Hatherly 1973).

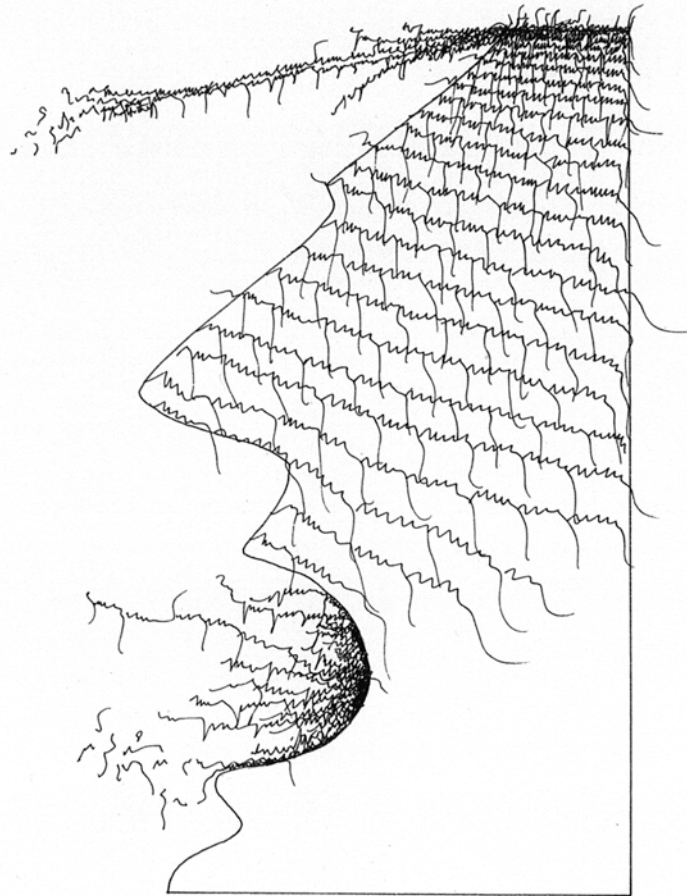
Dessa forma, “Uma carta Cheia de Esperança”, apesar da sua hermeticidade enunciativa e discursiva, induz o leitor a ultrapassar os significados possíveis mais imediatos, relacionados, por exemplo, com o título ou o elemento gráfico, para acolher globalmente a ideia abstracta subentendida, mas que transita e aflora por entre as dobras das possíveis leituras: ou seja, a ideia de um profundo, quase contagioso optimismo, levada – numa atmosfera de sonho – pelo ritmo “obsessivo”, mas ordenado em crescendo, como numa partitura musical, do texto quirografado, que nas manchas grumosas bem visíveis na parte alta da figura, parece sugerir volutas, aqui e ali adensadas, de fumo que se elevam e se perdem nos espaços brancos de um além utópico procurado.

* * *

Como já dissemos, não pretendo – nem seria oportuno – acompanhar analiticamente, de forma pormenorizada, toda a evolução da poesia visual hatherlyana. Todavia, não posso deixar de, entre os muitos poemas visuais de extraordinária qualidade estética que poderia escolher, assinalar pelo menos outros dois: “O Escritor” (1975, tinta-da-china sobre papel, 35,6x25,2 cm, hoje colecção Museu de Serralves) e “Árvore de Escrita” (1995, colagem, 14,9x10,6 cm, hoje colecção Museu de Serralves), que me pareciam realmente significativos e congruentes em relação às finalidades de estudo destas páginas.

O primeiro está estrategicamente inserido no ponto de intersecção central do volume *O Escritor* (1975), que – segundo a definição de Ana Hatherly (Hatherly 1975, 5) – é “uma narrativa em 27 fases”, onde se encena uma redundante reflexão, muitas vezes irónica, sobre o papel e função do autor no acto comunicativo, do qual, porém, não está excluído o leitor, que é implicitamente convocado¹⁵.

¹⁵ Recorda justamente Ana Hatherly, que “entre o autor e o leitor cria-se uma relação de cumplicidade: possuídos dum código comum decifram-se mutuamente” (Hatherly 1975, 5).



Efectivamente, o texto visual aqui referido ultrapassa a própria ambiguidade críptica e só adquire luminosa referencialidade se a imagem pictográfica no seu conjunto for posta em relação directa com o outro agente da comunicação, que lhe confere sentido plausível e fruição. A imagem, como é fácil notar, ilustra o rosto de perfil do escritor que, traçado de modo esquemático nas suas linhas essenciais, é retratado caricaturalmente no momento performativo em que emite da boca não palavras escritas nem simples caracteres impressos do alfabeto, como noutras imagens presentes no volume, mas linhas quirográficas contínuas que simbolizam a escrita.

Contudo, é graças ao trabalho de descodificação do destinatário que o ícone emerge na sua inteireza da ambiguidade de sentido e adquire *legibilidade*, definindo-se como representação metonímica e metafórica da actividade do escritor, eloquentemente veiculada pela ilustração do percurso circular que a própria escrita realiza, entrando

primeiro sob forma de percepções informes na mente para depois sair pela boca como ideias estruturadas em linguagem e comunicação¹⁶.

No que se refere ao outro poema visual atrás referido, “Árvore de Escrita”, uma sugestiva *collage* de 1995,



¹⁶Refere justamente E. M. de Melo e Castro, comentando um outro poema visual, do mesmo tipo, presente no volume em questão: “[...] o escritor já não é senão a escrita que produz, caligráfica ou gráfica, que lhe desenha ou desdenha o rosto, que lhe modela os modos e se transforma na sua única imagem (razão) de existir: ser de escrita vociferando significados ilegíveis”. (Melo e Castro 1992, 101).

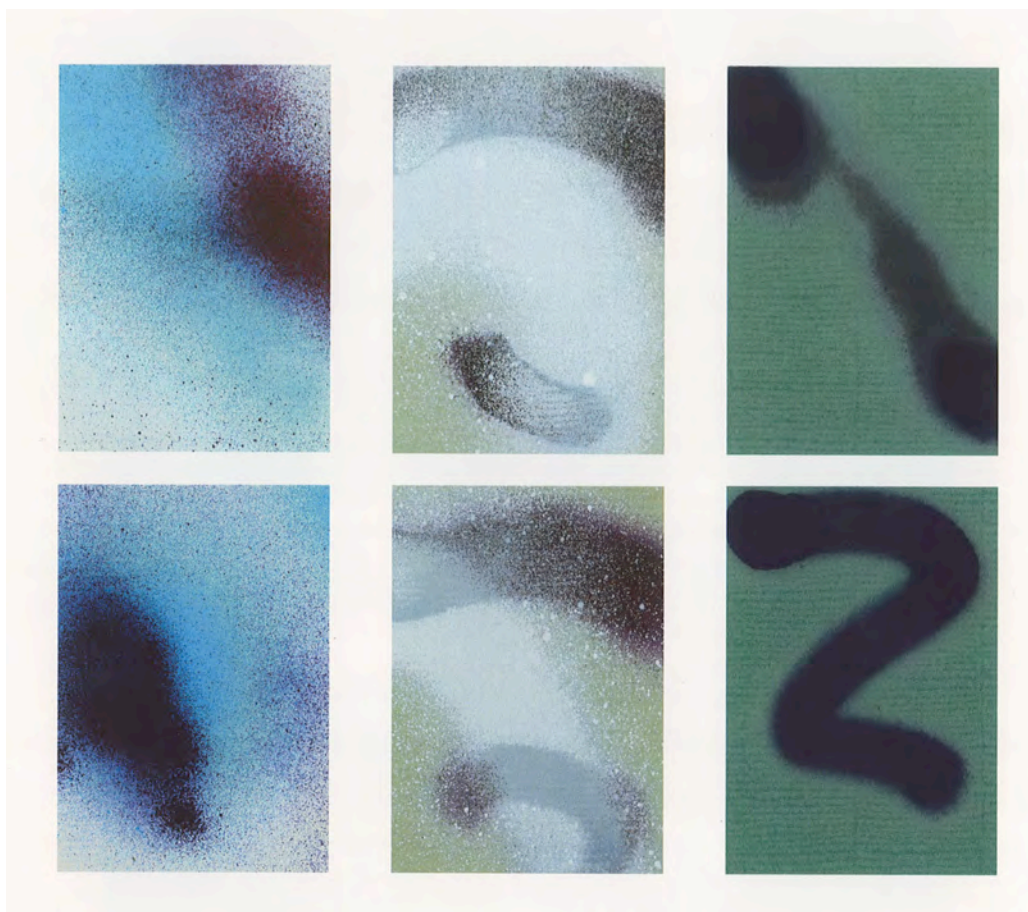
a nossa artista retoma, com uma técnica aperfeiçoada e decididamente ágil e madura, modalidades compositivas que, embora nunca tenha completamente abandonado, haviam caracterizado o período do seu empenho civil e intelectual nos Anos Sessenta/Setenta, e que constituem quase a sua marca pessoal discursiva de oposição.

Também no plano dos conteúdos, é posto agora a tónica sobre um aspecto muito importante para a nossa poetisa, focando com força o tema da escrita, da sua essência e estrutura, além do seu significado e função. Trata-se aqui de um discurso global sobre este extraordinário dom divino, que evoca mito e postura de fortes marcas e reminiscências bíblicas: é o mito edénico da árvore do conhecimento que, presente mais ou menos difusamente em todas as culturas antigas, encontra neste poema visual de Hatherly um sugestivo paradigma, na medida em que a palavra e a escrita, enquanto sua representação simbólica, constituem através do acto comunicativo a linfa vital da sabedoria. E servem-lhe de base.

* * *

Resta-me apenas, agora, lançar um rápido olhar à laia de conclusão, ao actual e certamente temporâneo aproamento artístico de Hatherly, representado pela original e, sob alguns aspectos, surpreendente produção dos *graffiti-spray*, já acima mencionados.

Com este tipo de poesia visual chegámos ao abatimento da última barreira definitiva, da total recusa do signo verbal, quer sob forma de “palavra” variamente representada, quer de escrita, como puro traço gráfico significante. Encontramo-nos, em suma, no ponto – de certo modo previsível, tendo em conta as premissas práticas e teóricas da Hatherly que procurei sucintamente acompanhar nas presentes e incompletas notas – em que o texto poético, submetido a um processo imparável de *des-literaturização*, se metamorfoseia num acto artístico pluri-linguístico e pluri-discursivo que, baseando-se essencialmente no signo icónico e transformando a poesia em “arte total”, requer também da parte do leitor uma autêntica revolução cultural.



Em conclusão, Ana Hatherly, ao levar às extremas consequências a rejeição-ausência do eu poético e a remoção, cada vez mais determinada das suas instâncias de “com-preensibilidade” e/ou “clareza”, pode agora aproximar-se, com o *graffito-spray*, de formas expressivas cada vez mais radicalmente enigmáticas, mas extraordinariamente sugestivas, representadas pela superioridade absoluta do significante sobre o significado.

O *graffito-spray*, enfim, apresenta-se hoje como o vértice da parábola experimental da poetisa; o ápice de um percurso poético, marcado pela mudança de estado da poesia e orientado utopicamente para formas expressivas unicamente visuais, redundantes devido a uma inesperada coloração ténue e opalescente, que requerem ao fruidor um contacto não imediato, de tipo exclusivamente intelectual, nouménico.

Tal como recorda João Pinharanda, Ana Hatherly “reivindica para estes trabalhos uma lógica transdisciplinar” (Pinharanda 2003, 11), negando implicitamente a sua inserção no vastíssimo e multiforme campo alargado da poesia visual. Todavia, embora concorde com o temor da poetisa de que eles podem estar encerrados ou capsulados, segundo um rígido esquematismo crítico, em compartimentos estanques incomunicáveis com o resto da sua produção artística, não posso deixar de os considerar textos poéticos, na medida em que (aqueles), veiculando uma realidade onírica e transfigurada – metafísica – envolvem o leitor num estado de suspensão e estupor conceptual que só a poesia sabe realizar. Sem dúvida, graças ao uso sapiente que a autora faz de diferentes registos, à

maneira segura, por vezes lúdica, com que mistura uns e outros, tais textos colocam-se numa zona de fronteira, em espaços confinantes de definição instável, onde, porém, o sub-género que daí resulta – apesar do inevitável hibridismo do cânone – se enriquece de cálidas atmosferas, delicados matizes, leves e evanescentes timbres de melodias sonhadas.

O que é isto senão poesia? Poesia da mais perfeita e sublime? Já não se trata certamente de poesia verbo-visual, nem mesmo, talvez, de poesia visual canónica e codificada. Mas, com certeza, trata-se de um surpreendente e inédito tipo de poesia visual, inteiramente assente em imagens de corpos em movimento quase sempre sobre um fundo escuro de cores umbráteis, como que suspensas, que acabam por constituir no seu conjunto quase uma visão onírica, situando-se no território franco da inovação, da procura e da experimentação de novas linguagens que do campo artístico transitam para o literário e vice-versa, enriquecendo-se reciprocamente e produzindo resultados inesperados quer no plano da comunicação, quer sobretudo no plano estético.

Com efeito, com estas últimas obras Hatherly, vista a proliferação de experimentalismos arriscados e duvidosos, indica e propõe modalidades artístico-poéticas inovadoras que, em nome da “mudança de estado” da poesia e transferindo para o campo da arte e da cultura as experiências pictográficas espontaneístas dos chamados *boys spray*, se inserem não só no sulco da continuidade da sua abundante produção de poesia visual, mas apontam também, através de um registo mais consciente, para a *dignificação* artística da linguagem popular contestatária e de oposição de jovens “sujadores-de-paredes”.

Revelando o lado poético de certos *graffiti*, mas sobretudo recuperando (com nostalgia?) o signo de um tempo histórico e de uma época política eufóricos, em que tais produtos para-artísticos marcaram e acompanharam, juntamente com a Revolução de '74, o advento da utopia, Ana Hatherly que viveu aqueles acontecimentos com generosa participação cívica, introduz-nos com requintada e elegante linguagem pictográfica e numa dimensão metafísica, fantástica e de sonho, no mundo da *performance* criativa de uma linguagem poética “outra”.

O confronto entre imagem e palavra, entre discurso verbal e discurso visual, portanto entre visível e dizível, já abordado em Portugal, e finalmente resolvido durante o período da segunda vanguarda novecentista com o seu encontro e conciliação no âmbito da poesia verbo-visual e mais ainda na poesia puramente visual, alcança nos *graffiti* de Hatherly uma superior síntese poética; pois, estes põem em cena, de acordo com as palavras de João Pinharanda,

valores semânticos, formais e pictóricos próprios, mas também valores comuns ao conjunto de outras escritas-literaturas historicamente recenseadas. Ana Hatherly sujeita esses *graffiti* ao tratamento metamorfoseante (de forma e sentido) a que sujeita o conjunto de alfabetos e regras de escrita e leitura de onde parte para a realização de toda a sua obra. (Pinharanda 2003, 13)

Ou seja, aqueles *graffiti*, para lá da possível qualidade estética de alguns deles, são submetidos, nas mãos da nossa poetisa, a uma transformação e sublimação estética realmente fora do comum, já que, realizados sobre papel, longe do ruidoso espaço da rua, adquirem uma dimensão de subjectividade e intimidade reflexivas que abre as portas à exploração de novos territórios do espírito e, portanto, *lato sensu*, do metafísico.

Veja-se, por exemplo, o seguinte *neografitto* (como lhe chama Ana Hatherly), intitulado “A Tentação”, (2003, spray sobre papel, 24,5x15,5 (col. da artista)], inédito), que me foi oferecido pela artista em Janeiro de 2004 e que penso que pode ilustrar bem o que até agora foi dito.

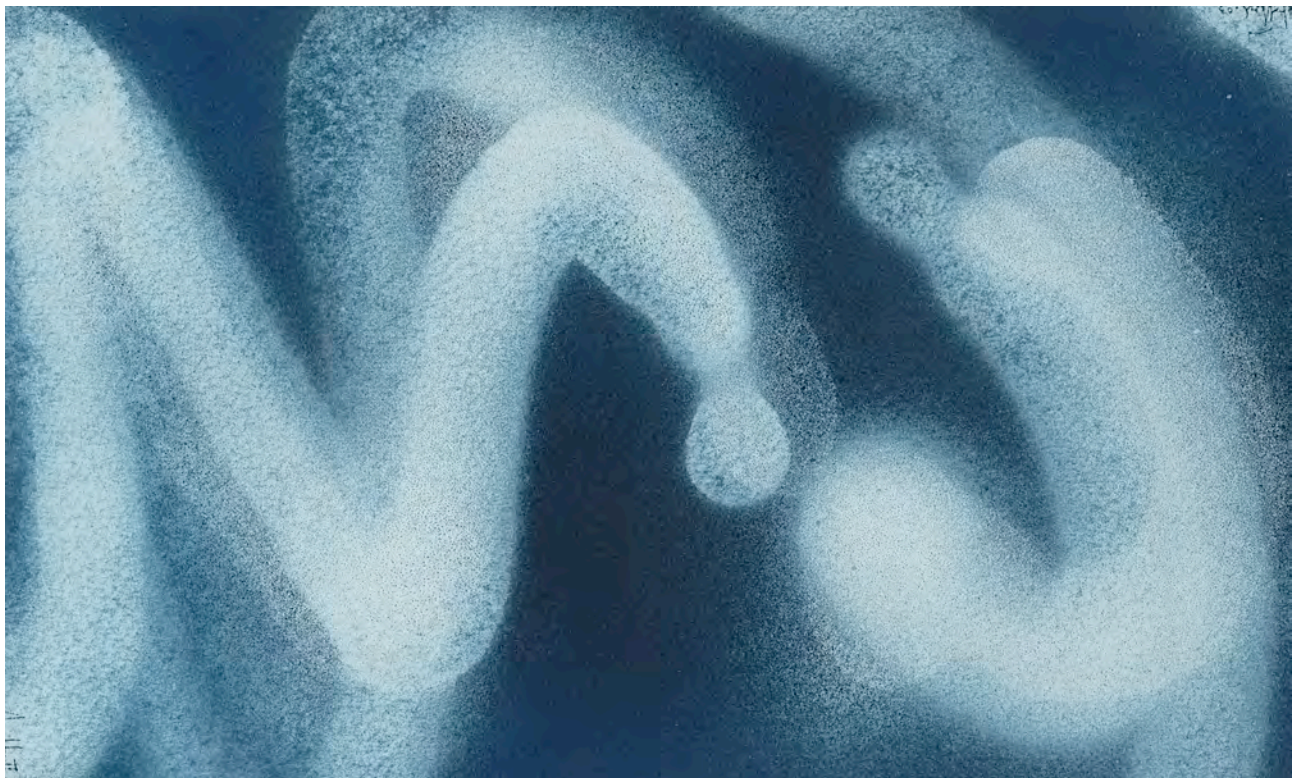
Escreve Maria João Fernandes:

Poderíamos dizer, que na tradição dos grandes maneiristas, Ana Hatherly [...] visa um absoluto, uma totalidade que é uma construção do sujeito e não o encontro com uma ordem, uma

harmonia cósmicas, uma luz, que emana do real. Na sua escrita literária [...], alberga-se sobretudo o seu logos racional e os seus modos de subversão através do absurdo, da irrisão. O mito preenche os espaços em branco, os vazios de sentido, que deixa em aberto. Nos seus textos visuais, o indizível, o segredo que subjaz a todas estas tentativas, apela naturalmente ao terreno do mito, mistério que não pode ser formulado. (Fernandes 2004, 83)

E, ainda, reiterando o conceito da presença do mistério na poética hatherlyana, Maria João Fernandes enucleia alguns motivos fundamentais do macrotexto que eu considero quase como uma sugestiva *mise en abyme*, no conjunto dos *graffiti-spray*, de que é exemplo o poema visual aqui proposto, e que podem ser assim resumidos:

Caos e Cosmos, presídio e liberdade, vida e morte, silêncio e grito, “grito calado”, jogo de todos os possíveis, combinatória sem fim destinada a fazer aparecer, no seio do discurso, rebelde e dócil, os supremos mistérios do Ser, o mistério supremo que é o próprio Ser. (Fernandes 2004, 81)



E é certamente esta deriva conceptual e de reflexão no universo interior do Ser, nos impulsos da alma, nos mistérios profundos da psique que o *neografitto* “A Tentação” parece evocar: uma amargem, pois, no grande oceano do metafísico, prospectado lucidamente como ponto de chegada, decerto não final, do actual discurso poético de Hatherly.

Estas figuras brancas recurvas sobre si mesmas (em posição fetal), magicamente suspensas (nadantes) num fundo azul escuro de um líquido (amniótico) primordial e arquetípico, sugerem líricamente o encantamento, o estupor perante a vida que se forma; o mistério da existência do homem sobre a terra, que apesar de oprimido pelo insondável tem a capacidade milagrosa – graças ao dom do intelecto – de encaminhar e satisfazer a sua sede de conhecimento, erigindo com a força do pensamento ousadas catedrais especulativas.

O poema visual “A Tentação” traduz, pois, de forma exemplar, um olhar estranhado, mas eloquente, sobre o destino imperscrutável que envolve o homem a partir do momento em que recebe o sopro divino da vida.

Todavia, ele deixa filtrar outra intrigante leitura; complementar e, talvez, de mais amplo e múltiplo espectro sógnico, visto que no título “A Tentação” é plausível e congruente, no âmbito do discurso de exegese realizado no conjunto da poesia visual hatherlyana, entrever na estilização icónica das figuras brancas, embrionais e sinuosamente ondulantes, a evocação intertextual do arquétipo do mito da serpente, que como se sabe – atravessando a cultura universal, antiga e moderna numa complexa e multiforme simbologia – encontra no *Livro* e, portanto, na cultura ocidental a sua completa proposição simbólica quer como figura do Demónio e, devido a um progressivo alargamento de sentido, da “tentação” e, por conseguinte, do conhecimento (*Génese*, 3), quer da vida (a serpente de cobre, *Números*, 21, 6-8).

Não só, mas parece-me a mim que no contexto do presente poema é plausível intuir, por causa da natureza enigmática e ambivalente, própria da serpente que muda de pele, a evocação também e, talvez, sobretudo do mito clássico do rejuvenescimento e do eterno retorno, atinentes *lato sensu* à Arte, em geral, e à poesia, em particular.

* * *

Tendo chegado a este ponto, que mais poderemos acrescentar acerca da poesia visual de Hatherly? Resta-nos apenas prever que, depois dos *grafitti-spray*, a sua genialidade e o seu desassossego a incitarão a procurar e experimentar novos percursos estéticos que saberão não só *questionar* o leitor, mas acima de tudo saberão propor-se como supremo modelo criativo *in progress*, no signo de uma obra imensa que continua permanente e teimosamente aberta e “que procura nas secretas correspondências entre as grafias do mundo e as grafias da alma uma visão global do universo interior e exterior” (Fernandes 2004, 70). E neste sentido, observa lucidamente a própria Ana Hatherly: “Em todos [os meus textos] permanece a postura essencial do experimentalista que não difere muito da do alquimista, uma vez que, para ambos, *o processo não se distingue da obra* (Hatherly 2001, 11).

Obras Citadas

- Andrade, Eugénio de. *Antologia Breve*. Porto: Inova 1972.
- Campos, Haroldo de. “Introdução à 1ª edição”. In Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* [1965]. 3ª Ed. S.Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- “Poesia Concreta”. In Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* [1965]. 3ª Ed., S.Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- Fernandes, Maria João. “Ana Hatherly – Uma Poesia do Segredo”, in *Interfaces do olhar*. Lisboa, Roma Editora, 2004.
- Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Trad. Italiana. Camilla Maria Cederna. Torino: Einaudi Editore, 1989.
- Hatherly, Ana. *Um Ritmo Perdido*. Lisboa: s.n. 1958.
- “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”. In *Diário de Notícias*. 17-9-1959.
- *Mapas da imaginação e da Memória*. Lisboa: Moraes, 1973.

- *O Escritor*. Lisboa: Moraes, 1975.
- *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Futura, 1975.
- *Escrita Natural*. Lisboa: Galeria Diferença, 1988.
- “Prefácio”. *Concreta, Experimental, Visual. Poesia Portuguesa 1959-1989*. Catálogo da Exposição. Bologna 1989, Lisboa: ICALP, 1989.
- “Auto-biografia Documental”. In *Obra Visual. 1960-1990*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1992.
- “Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro”. In *A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003.
- *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003.
- Lora-Totino, Arrigo. “Poesia Concreta”. In *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*. Claudio Parmiggiani, Ed. Milano: Edizioni Mazzotta, 2002.
- Macedo, Ana Gabriela. “O ver/ler de Ana Hatherly”. In *Interfaces do olhar*. Lisboa, Roma Editora, 2004.
- Macherey, Pierre *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1971.
- Martinho, Fernando J. B. “Entrevista com Ana Hatherly”. in *Revista Hispano/Portuguesa de Poesia. Hablar/Falar de Poesia*, n° 4(2001), Badajoz.
- Melo e Castro, Ernesto M. De. *Dialéctica das Vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- “A Poesia Experimental Portuguesa”. In *POESIA – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Eds. Ana Hatherly, Ernesto M. De Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: ICALP, 1980.
- “(H)a Ver Ana Hatherly. Notas sobre a Poesia Visual”. In *Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1992.
- Meneres, Maria Alberta, Melo e Castro, Ernesto M. de, Eds. *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977*. Lisboa: Moraes, 1979.
- Pimenta, Alberto. *O Silêncio dos Poetas* [1978]. 2ª edição revista e ampliada. Lisboa: Cotovia, 2003.
- Pinharanda, João Lima. “Imagem-Acção”. In Ana Hatherly. *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003.
- Silva, Raquel Henriques da. “Ana Hatherly: os campos abertos do (in)disível”. In Ana Hatherly. *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003, 5-6.
- Vygotskij, Lev S. “Pensiero e parola”. In *Pensiero e linguaggio*. Firenze: Universitaria-La Barbèra, 1934, 47-232.