

POÉTICAS DA DIVERSIDADE

**ESTUDOS DE LITERATURA
NA CONTEMPORANEIDADE**

Editora Appris Ltda.

1ª Edição - Copyright© 2021 dos autores

Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nos 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

Catálogo na Fonte

Elaborado por: Josefina A. S. Guedes

Bibliotecária CRB 9/870

P863p
2021

Poéticas da diversidade : estudos de literatura na contemporaneidade /
Shirley de Souza Gomes Carreira, Paulo Cesar Silva de Oliveira (orgs.).

- 1. ed. - Curitiba : Appris, 2021.

139 p. ; 23 cm. - (Linguagem e literatura).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-250-1973-4

1. Literatura – História e crítica. I. Carreira, Shirley de Souza Gomes.
II. Oliveira, Paulo Cesar Silva de. III. Título. IV. Série.

CDD – 809

Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT

Esta publicação contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, através de concessão de bolsas de pesquisa aos organizadores.

Appris
editora

Editora e Livraria Appris Ltda.
Av. Manoel Ribas, 2265 – Mercês
Curitiba/PR – CEP: 80810-002
Tel. (41) 3156 - 4731
www.editoraappris.com.br

Printed in Brazil
Impresso no Brasil

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL	Augusto V. de A. Coelho Marli Caetano Sara C. de Andrade Coelho
COMITÊ EDITORIAL	Andréa Barbosa Gouveia - UFPR Edmeire C. Pereira - UFPR Ireneide da Silva - UFC Jacques de Lima Ferreira - UP
ASSESSORIA EDITORIAL	Cibele Bastos
REVISÃO	Ana Lúcia Wehr
PRODUÇÃO EDITORIAL	Romão Matheus Neto
DIAGRAMAÇÃO	Bruno Ferreira Nascimento
CAPA	Eneo Lage
COMUNICAÇÃO	Carlos Eduardo Pereira Débora Nazário Karla Pipolo Olegário
LIVRARIAS E EVENTOS	Estevão Misael
GERÊNCIA DE FINANÇAS	Selma Maria Fernandes do Valle

COMITÊ CIENTÍFICO DA COLEÇÃO LINGUAGEM E LITERATURA

DIREÇÃO CIENTÍFICA Erineu Foerste (UFES)

CONSULTORES	Alessandra Paola Caramori (UFBA)	Leda Cecília Szabo (Univ. Metodista)
	Alice Maria Ferreira de Araújo (UnB)	Letícia Queiroz de Carvalho (IFES)
	Célia Maria Barbosa da Silva (UnP)	Lidia Almeida Barros (UNESP-Rio Preto)
	Cleo A. Altenhofen (UFRGS)	Maria Margarida de Andrade (UMACK)
	Darcília Marindir Pinto Simões (UERJ)	Maria Luisa Ortiz Alvares (UnB)
	Edenize Ponzo Peres (UFES)	Maria do Socorro Silva de Aragão (UFPB)
	Eliana Meneses de Melo (UBC/UMC)	Maria de Fátima Mesquita Batista (UFPB)
	Gerda Margit Schütz-Foerste (UFES)	Maurizio Babini (UNESP-Rio Preto)
	Guiomar Fanganiello Calçada (USP)	Mônica Maria Guimarães Savedra (UFF)
	Ieda Maria Alves (USP)	Nelly Carvalho (UFPE)
	Ismael Tressmann (Povo Tradicional Pomerano)	Rainer Enrique Hamel (Universidad do México)
	Joachim Born (Universidade de Giessen/Alemanha)	

SUMÁRIO

Introdução	9
Em nome da mãe: identidade, deslocamento e pertencimento em <i>Com armas sonolentas</i>, de Carola Saavedra	21
<i>Shirley de Souza Gomes Carreira</i>	
O destino, a história, o fantasma: trânsitos textuais em <i>O irmão alemão</i>, de Chico Buarque	35
<i>Paulo César S. de Oliveira</i>	
Ana Hatherly: “A escrita é uma imagem de percurso”. Do experimentalismo às lições do Oriente	53
<i>Maria Aparecida Fontes</i>	
A masculinidade nos diários de Harry Laus: fala versus silenciamento	75
<i>Daniele Ribeiro Fortuna</i>	
Representações do mosaico identitário pós-colonial canadense em “<i>Death by landscape</i>”, de Margaret Atwood	89
<i>Luiz Manoel da Silva Oliveira</i>	
A flânerie e o dandismo do vampiro: o Gótico urbano em <i>O anfiteatro</i> (1946), de Lúcio Cardoso	113
<i>Fernando Monteiro de Barros</i>	
“criticar como um povo livre”: um olhar sobre a ensaística joyciana	125
<i>Tarso do Amaral de Souza Cruz</i>	
SOBRE OS AUTORES	137

Ana Hatherly: “A escrita é uma imagem de percurso”.

Do experimentalismo às lições do Oriente

Maria Aparecida Fontes

O auto-retrato (sic.). Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes, mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem.

Eu escrevo o meu nome.

(Ana Hatherly, *Tisanas* 229)

1. A N A

Ana Hatherly¹⁰, pseudônimo literário de Ana Maria de Lourdes Rocha Alves, estreia na poesia portuguesa, em 1958, com um livro de poemas inti-

¹⁰ Ana Hatherly nasceu no Porto, no dia 8 de maio de 1929 e, após a morte de seus pais, foi educada pela família da sua mãe, que seguia os preceitos do catolicismo com rigor, mas suas convicções religiosas foram enfraquecendo no decorrer da adolescência, quando, ao deixar o Porto, começaram a surgir as dúvidas e as críticas ao ler *A vida de Jesus*, de Renan, e depois Nietzsche, autores e obras que, aliadas ao ambiente de guerra, à descrença existencialista e à gradual descoberta da hipocrisia da sociedade em que vivia, levaram-na a um agonismo que durou muito tempo. Hatherly confessa: “Mais tarde, embora nunca tivesse regressado ao culto formal da religião, perdi muita da minha intolerância crítica. Dediquei-me até ao estudo das religiões, particularmente as orientais, e interessei-me também pela teosofia. Nos anos 60 o budismo Zen teve uma importância muito grande na minha vida e na minha obra. Hoje considero que a educação religiosa que recebi foi um legado de grande valor. A minha tendência actual é para considerar a religião do ponto de vista da história das ideias, mas tenho um certo culto pelo franciscanismo” (BARREIRA, 2010, p. 10-11). Ana estudou música e queria tornar-se cantora profissional de música religiosa barroca, inclusive foi para Alemanha para se especializar, mas uma grave doença pôs fim à sua aspiração. Foi, nesse período que começou a estudar literatura, escrever e publicar. Desde criança, refugiava-se nos livros e na música porque era considerada “bisonha e rebelde, e de facto era”, sublinha a autora, acrescentando: “Levei décadas a aperceber-me de que grande parte do meu sofrimento existencial tinha origem na educação que recebera e que essa educação não fora apenas um problema meu, mas o resultado de toda uma conjuntura histórica, de todo um quadro social e sociopolítico. O sofrimento da mulher na família e na sociedade está relacionado como papel (leia-se: valor) que nela lhe é atribuído. Por outras palavras, está relacionado com o grau de independência e afirmação que lhe é concedido. Eu não rejeitei a minha condição de mulher: casei, tive uma filha, quis ter família. Mas o que acima de tudo quis foi ser uma pessoa, ser eu própria. Tive que pagar um alto preço por esta minha singularidade”. Ver entrevista a Ana Hatherly realizada por Barreira (2010, p. 9-15).

tulado *Um ritmo perdido*¹¹, publicado em Lisboa. O nome ANA (um anagrama) surge de modo subliminar em quase todos os títulos de sua obra. Lê-los em maiúsculas, como afirma Gestão (2015, p. 11), “[...] permite-nos uma leitura mais clara deste percurso de inscrição de partículas no escuro, como se um carro invisível, o do desejo do poeta, entendido como mago, as conduzisse a um espaço de luz, o do mistério”. Hatherly, estudando a obra *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Espanholas e Latinas*, de Alonso de Alcalá y Herrera, que se declara autor do primeiro livro de anagramas impresso nas línguas lusitanas e espanholas, individua uma larga e minuciosa explicação quanto às origens da palavra Anagrama. A obra, publicada em Lisboa, em 1654, contém 686 anagramas em verso, acompanhados de dissertações teóricas e de indicações quanto ao método de leitura dos anagramas. No ensaio “Notícias a quem ler”, que serve de prefácio à obra, o autor explica a sua engenhosa natureza, artifício e “contextura”. Transcrevo, aqui, um excerto do texto ao qual Hatherly faz referência:

He pois ANAGRAMA nome Grego, cōposto de duas dicções – ANA – preposição, & – GRAMA – nome q significa – Letra – que deles tãbê se deriva – *Grãmatica* –. E assi ANAGRAMMA – val o mesmo q *trãsposição de letras*, porq se deriva de – *Anagrammatizin* – q he o mesmo q *trãsposição* delas, assi no escrever, como no falar: de sorte, que com as mesmas letras de hum nome, ou nomes, & períodos, trocadas as syllabas, ou as letras, se pronuncie, ou escreva outro nome, ou nomes, & e períodos diferentes, sem que tire, nem acrescente letra algũa, porque em se tirando, ou acrescentando, já não fica verdadeiro Anagramma (HATHERLY, 1979, p. 19).

Note-se que o anagrama, o acróstico¹² e o hieróglifo são construções presentes na concepção dos labirintos poéticos portugueses dos séculos XVI e XVII, período em que Ana Hatherly estuda com afinco e profundidade, sobretudo nos anos 1980. Segundo a autora, era comum, nessa época, poemas anagramáticos que louvassem a Virgem Maria e os santos, ou os membros da realeza, cujos caráter lúdico e pluralidade de leitura eram obtidos por meio da disposição espacial das palavras, das linhas e pelo emprego de emblemas, anagramas e da “escrita diabólica”. Esses labirintos poéticos determinavam

¹¹ Embora seja anterior às pesquisas visuais da autora, este livro de estreia já apresentava elementos barroquizantes, como a construção de metáforas, enigmas e paradoxos, mesclados a elementos da tradição lírica portuguesa.

¹² Conforme Gomes (1993), os acrósticos remontam à Antiguidade greco-latina, têm vasta representação na literatura europeia ao longo dos séculos e, como os anagramas e os labirintos, foram assimilados pela Idade Média, que os cultivou em vários tipos de textos, em conexão com o culto do alfabeto e das maiúsculas. Durante o Barroco, alcançaram florescência criativa (p. 2015).

um novo modo de ler os textos, produzidos, simultaneamente, enquanto texto e imagem, numa só consistência, como acontecia na Antiguidade (HATHERLY, 1995, p. 12). No artigo “Para uma Arqueologia da Poesia Experimental, Anagramas Portugueses do Século XVIII” (1979), que é um prolongamento de uma pesquisa iniciada nos anos 1960, a poeta-ensaísta menciona os estudos de Saussure sobre o Anagrama latino enquanto “figura fônica”, que Jean Starobinski divulgou junto à academia em *Les Mots sous les Mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971), chamando a atenção para a questão do tempo e espaço na linguagem. Esse tema interessava particularmente aos poetas experimentalistas e aos estruturalistas (historiadores e linguistas). De fato, para Haroldo de Campos, é graças ao anagrama que, nos poemas concretos, os “[...] fonemas da palavra-tema [ou palavras-chave] são deslocados da ordem que lhes é própria, passando a sofrer um tratamento *fugal*” (CAMPOS, 2013, p. 116). Daqui emergem o experimentalismo e as variações barrocas, as bases da poesia de Hatherly.

Na sua longa carreira como pesquisadora universitária, ensaísta, artista-plástica e poeta, Ana Hatherly se dedicou a várias experiências literárias e artísticas, nomeadamente: poesia, prosa, poemas visuais, textos-visuais, (re) colagens, *performances*, filmes, cartazes, programas televisivos, e praticou o caligrama (desenho do pensamento) e o anagrama de forma singular na sua poesia visual. A “plurinominalidade”, na feliz expressão de Gestão (2015), “[...] identifica-se com um nome fragmentado (A-N-A), deslocado, desviado e repetido de modo vário e, em modo anagramático, nos diversos títulos dos [...] livros” (p. 11) que a autora publicou ao longo da vida: *Leonorana; Anagramáticos; Anacrusa; Rilkeana; Joysiana; Tisanas; Crônicas, Anacrônicas Quase-tisanas e outras Neo-prosas* – apenas para citar aqueles em que a autora faz referência ao seu próprio nome. Para além das referências “anagramáticas”, não se pode esquecer da novela *O Mestre* (1963), uma de suas obras mais significativas, não só porque assume um lugar de destaque na tradição da narrativa experimental portuguesa do século XX, considerada “[...] um dos marcos do *boom* experimentalista” (COELHO, 2010, p. 133) dos anos 1960, mas também porque, como acentua Gestão (2017), “[...] investe-se da herança cristã do pensamento medieval, renascentista e barroco, apontando para uma luta da alma” (n. p.).

Para Hatherly, estudar a poesia (como também a narrativa) envolve a necessidade de se considerar a relação entre palavra e imagem, largamente difundida na Antiguidade e segundo a qual, diz a autora, “[...] em tempos áureos [...] existiria também uma linguagem em que ideia e imagem haviam

formado uma consistência única” (HATHERLY, 1980, p. 14). As lições sobre o Oriente mostram que, na China e no Japão, sobretudo, o caráter mítico e simbólico da escrita permaneceu na unidade paradigmática do “poeta-pintor-calígrafo” (HATHERLY, 1975, p. 7). Hatherly acredita que a poesia é um processo de conhecimento e comunicação, ligado ao que há de histórico e simbólico na construção do capital cultural individual e ao meio onde este se produz. Nessa medida, a poesia se revela também como religião, tornando-se “[...] a expressão humana do divino” (HATHERLY, 1980, p. 15) que se transmite por meio dos cinco sentidos, como extensão do mecanismo do corpo e indispensáveis à investigação e à experiência estética.

A coletânea *Um Calculador de Improbabilidades* (2001), que reúne uma seleção de textos poéticos, publicados entre 1959 e 1989¹³, é hoje reconhecida como a principal antologia da sua poesia experimental. Seu programa literário experimentalista começa por violar a linearidade do verso e rearranjar o poema espacialmente na página, esgarçando-lhe os limites e obrigando-a a lidar com a insuficiência de uma linguagem sempre inadequada a representar o que se encontra fora do âmbito da escrita, da palavra e da forma poemática, numa luta desmedida pela ruptura dos paradigmas da herança lírica portuguesa, inserindo-se no bojo do experimentalismo artístico-concreto dos anos 1960 e fiel ao trato orientalista difundido na Europa por Ezra Pound e à arte do engenho. Ana Hatherly, ao longo de seu percurso artístico e literário, dedicou-se aos estudos da escrita chinesa moderna e arcaica, à cultura do Oriente e aos gestos da caligrafia. Ao se desligar do antropomorfismo, a autora passou a acentuar o caráter geométrico das formas, e a geometrização a levou a investigar outras escritas, coadunando o experimentalismo europeu e as lições do Oriente. Seguindo esse itinerário, proponho, com este breve estudo, uma análise sobre o experimentalismo em Ana Hatherly, particularmente, a sua relação com a cultura oriental em que a escrita era também uma prática mística e esotérica, partindo do seu primeiro poema concreto “poeta arca e seta” (HATHERLY, 1981 [17-09-1959], p. 94), um texto-objeto híbrido que encontra no corpo-linguagem um processo contínuo de insubordinação, experimentação e combinações que, além de conduzir a itinerários diversos, inclusive místicos e religiosos, põe em evidência não apenas o pensamento do devir das formas (escritas e visuais), mas também um particular modo de criar (des)dobras, sentidos e resistências.

¹³ Trata-se de sua fase mais conhecida com as suas “escritas-pinturas” e as suas “pinturas-escritas” (FERNANDES, 2000, p. 71).

2. Poesia Experimental e itinerários de insubordinação

A Poesia Experimental¹⁴ portuguesa de caráter marginal, polêmica, consolida-se nos anos 1960, assumindo o papel de ruptura em relação à sociedade e ao estado de estagnação política vigente, em que imperava a censura, a repressão, que evitavam a difusão das ideias socialistas ou comunistas e dos movimentos de rebelião contra o regime, o imobilismo e a decadência que se refletiam inevitavelmente em todos os níveis. Era particularmente importante a denúncia e a insubordinação perante tal estado de coisas; lutar era a posição certa naquela altura, dizia Hatherly, num momento em que emergiam acontecimentos históricos marcantes como os movimentos estudantis, a Guerra Colonial, a arte *Pop*, a luta das mulheres, a expansão da música *rock*. Certamente, a dramaticidade da situação política, condicionadora das atividades artísticas e poéticas, foi decisiva para a criação de uma dicção estética que relacionava corpo, imagens e escritas em meio ao labirinto, em que predominava o caos. Assim comenta a autora:

Em Portugal, como escreve também Melo e Castro, [a literatura de vanguarda] foi uma forma de provar, não só a “resistência das palavras”, mas também, implicitamente, “a resistência pelas palavras”. Esse controle e delimitação do discurso a que se refere Foucault, esse interdito que pesou sobre o discurso – sobre a fala, sobre a escrita, sobre a expressão da existência dos portugueses – interdição que os autores da década de 60 vieram encontrar instalada desde o seu nascimento, essa interdição encontra a sua outra face na resistência insubordinada do texto e do acto que o origina (HATHERLY, 1979, p. 79).

¹⁴ O movimento se desenvolveu em torno da revista Poesia Experimental, da qual somente dois números foram publicados. O primeiro, em 1964, a cargo de António Aragão, Herberto Helder, Melo e Castro e Salette Tavares, do qual participaram, ainda, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca e Mário Cesariny de Vasconcelos, provenientes do Surrealismo, e Ângelo de Lima; e o segundo número foi publicado em 1966, com a colaboração dos concretistas brasileiros, italianos e ingleses, e do compositor Jorge Peixinho, que colaborou com os poetas experimentais na publicação de uma partitura, além de ter participado em exposições e *happenings* experimentalistas que surgiram com toda força nos anos 1950-60 enquanto experiência teatral, remontando aos “espetáculos” futuristas, dadaístas e surrealistas no Teatro da Bauhaus. Em Portugal, não houve, como aconteceu em outros países da Europa e no Brasil, um Movimento de Poesia Concreta. Ana Hatherly prefere designar esse movimento, em Portugal, como Experimentalismo Polivalente, considerando que apenas Melo e Castro teria sido o único genuinamente “Concreto”. Em sua opinião, artistas como António Aragão, Salette Tavares, Alberto Pimenta, Fernando Aguiar e ela própria permaneceram experimentalistas tanto em relação ao trabalho que desenvolviam quanto à postura.

A relação estrutural entre linguagem, desejo e narração, por meio da qual a subjetividade se forma e se constrói, torna-se, para os artistas e poetas, o eixo de investigação e, sobretudo, de resistência, constituindo uma forma de subverter os cânones mais conservadores das poéticas, burlar a censura e dismantelar o discurso decadente e alienador do poder, no sentido de reação e resistência ao Regime, bem como estratégia de ação contra o *status quo* sociocultural instalado. Tratava-se de combater, igualmente, os obsoletos hábitos de aceitação e consumo do objeto artístico, resistindo à militância do neorrealismo¹⁵ e subvertendo o tradicional discurso romântico e lírico, em uma evidente contestação estética. A “ruptura de 60” consistiu numa mudança radical da posição do poeta perante os seus instrumentos de trabalho, i.e., “a escrita, a linguagem”, escreveu Melo e Castro (1980), explicando como se deu a fratura nas malhas das letras tradicionais. Ocorreu uma verdadeira inversão conceitual, diz ele:

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 substantiva-se. É uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objetivo a sua própria renovação (MELO E CASTRO, 1980, p. 75).

Nessa perspectiva, o Movimento se apresenta como vertente neovanguardista, aliada a uma tradição como inovação, i.e., ligada a duas tendências bem nítidas: por um lado, pratica o ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca, incorporando o passado ao presente; por outro, insere-se no Movimento da Poesia Concreta, que surge no Brasil e na Europa nos anos 1950, relacionado ao Estruturalismo, à Semiótica e à Teoria da Informação. Os Experimentalistas levaram a experimentação à radicalidade extrema, pretendendo atingir a mais plena utilização dos recursos disjuntivos, implícitos em todas as linguagens. Desse modo, adquirindo uma dimensão performativa, a escrita se despe do mediatismo representativo para documentar a evolução da poesia lírico-descritiva para a poesia concreta.

¹⁵ É importante lembrar que os poetas experimentais, ao contrário dos neorrealistas, não tiveram uma filiação ideológica. Entretanto, os conteúdos das suas produções criativas eram voltados à crítica social, sobretudo em relação à ditadura. Tratava-se de uma poesia militante que abordava a temática da solidariedade humana, apoiando-se em séries de oposições dialéticas, alinhando-se à tendência da ‘poesia-grito’ e da ‘poesia-panfleto, conforme Clara Rocha (1985, p. 538). Note-se, ainda, que os conteúdos políticos não eram expostos de um modo explícito, direto, devido à censura e, por isso, usavam para a construção dos poemas o jogo e o humor com caráter subversivo, muito frequente na obra de Ana Hatherly. Sabe-se que nesse período a PIDE organizava mandatos de busca em livrarias e, inclusive, determinava o fechamento de tipografias que eram obrigadas a enviarem os livros antes de serem distribuídos. Ver sobre o argumento (RODRIGUES, G. A. 1980).

Ana Hatherly, que já publicara *Um ritmo perdido* (1958), seguido de *As aparências* (1959), obras em que se reconhece o estilo barroquista, por meio de uma vertente conceptista, publica, em 17 de setembro de 1959, o texto “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico (sic.) e a poesia concreta”, no *Diário de Notícias*¹⁶, acompanhado de seu primeiro poema concreto “poeta, arca, seta”, na concepção da autora, “[...] dentro das tendências dominantes do gosto poético [...] influenciado, de certo modo, pela poesia oriental” (HATHERLY, 1981, p. 93). A autora teve uma passagem muito rápida pela poética concretista¹⁷, não insistiu em permanecer, por considerar um processo criativo redutor, que poderia conduzir a uma “ociosa tautologia”, embora considerasse o Movimento, ao qual retornará mais tarde, um dos pilares para as grandes mudanças ocorridas no período em âmbito estético (HATHERLY, 1981, p. 10). Enquanto a Poesia Concreta se apela para uma leitura sintética e instantânea de tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, argumenta Melo e Castro (1995, p. 232), “[...] em Ana Hatherly a verbi-vo-co-visualidade é sobretudo de caráter processual”.

Retomando o poema anteriormente referido, é possível perceber que a intenção poética se concentra na mancha isolada dos 17 substantivos (poeta, arca, seta, haste, faúlha, limo, inferno, chama, flor, amor, agulha, cisco, limbo, montanha, poeta, arca, seta) dispostos na página numa espécie de grelha cujas combinações e interpretações tendem a formar figuras/desenhos diferentes e funcionam como meio de “depuração” do lirismo tradicional. Consoante Hatherly (1975), a depuração que os movimentos de vanguarda procuram exercer no campo da literatura e das artes constituía “[...] o reflexo da mudança que se opera[va] e se quer[ia] implantar na sociedade em que se produz[ia]. Negando, rejeitando os meios de expressão da sociedade vigente” (p. 150). No poema, apesar de as linhas traçadas pelos substantivos serem invisíveis, é possível supor a sua forma, a circularidade da obra que se inicia e termina com os mesmos substantivos, e os “nós” temáticos da estrutura que funcionam como centro de irradiações e de múltiplas conexões, criando uma sorte de inclusão brechtiana de detalhes desordenados, de modo a fragmentar a ilusão de totalidade e realidade, além de interromper a familiaridade do efeito produzido pela obra visual:

¹⁶ O texto e o poema constam da coletânea (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, p. 91-94).

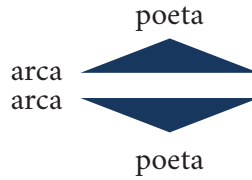
¹⁷ Publicados dispersamente a partir de 1959, os poemas concretos de Ana Hatherly foram reunidos, pela primeira vez, em 1978, no volume antológico *Poesia 1958-1978*, publicado em Lisboa pela Moraes Editores, e, posteriormente, incluídos na coletânea *Um calculador de improbabilidades* (2001), entre os quais se encontra “Balada do país que dói”.

	poeta	
arca		seta
haste		agulha
	chama	
faulha		cisco
limo		limbo
inferno		montanha
	flor	
	amor	
seta		arca
	poeta	

(HATHERLY, 1981 [17-09-1959], p. 94).

Em relação ao poema concreto, Ana Hatherly põe em relevo o aspecto da abolição da subjetividade na arte, levando à criação de um novo pensamento mítico, derivado da aproximação do objeto funcional concretista ao objeto mágico que estava na sua origem. Ao interrogar as suas formas in-visíveis, tem-se uma estrutura imaginária dividida à metade, i.e., em dois eixos: vertical e horizontal (acima das palavras “limo” e “limbo”), separando o plano superior do plano inferior, além de dois triângulos espelhados, formados pelos substantivos “arca”, “poeta”, “seta”. A palavra “arca” é o símbolo da morada de Deus, a aliança entre o ser superior e os homens, e, enquanto aliança divina e símbolo da fé judaica, guarda as tábuas da lei e a vara de Aarão. Na tradição cristã, a arca é o lugar onde foram conservadas as tábuas da Aliança entre Deus e os homens¹⁸, além de representar a renovação, posto que Noé leva em sua arca todos os elementos necessários para a restauração cíclica da vida. Já a palavra “seta” é uma figura usada como símbolo de indicação, orientação, e apontaria o caminho a ser seguido:

¹⁸ cf. Êxodo 25:22.



Fonte: a autora

Cada palavra do poema oferece uma diversidade de combinação de estruturas, não alterando seu significado, devido à simples disposição no espaço do papel; altera-se, sim, a sua função, passando a existir diversas possibilidades de criação de sentido e de novas linhas que desenham caminhos múltiplos de leitura, criando, a partir da sua disposição e conexão, novos objetos. O que chama a atenção, realmente, nesse procedimento, é o fato de que as poéticas experimentalistas pervertem o raciocínio mimético e, conforme Souza e Ribeiro (2004):

[...] ao proporem objectos poéticos que não só descrevem ou representam como sobretudo exemplificam e se autoapresentam, multiplica[m] e complexifica[m] a sua referência [...]. Abolir a distância entre a palavra e a coisa, o modelo e a cópia, é reescrever-se simultaneamente como sujeito e objeto (p. 21).

O carácter extremo das posições de combate, assumidas durante os anos 1960, foi determinante para que as atitudes e as obras dos vanguardistas tivessem um:

[...] carácter de exceção e fossem sempre consideradas ‘esotéricas’, isto é, *ilegíveis*, não imediatamente assimiláveis não só por razões psicológicas, mas também porque de facto o código em que se baseiam deixa de ser o código comum, o vigente nessa sociedade contra a qual se erguem (HATHERLY, 1975, p. 150).

Ao valorizar as possibilidades pictóricas da linguagem, Ana Hatherly propõe uma arte que é essencialmente a da leitura que vai além-palavras, de modo que o aspecto formalmente visual sobrepõe-se ao literário, e o ofício do poeta cruza-se, por conseguinte, com o ofício do pintor. Manuel Castro Caldas chama a atenção para a síntese que é “arte da (re)união”, tal como é (re)inventada por Ana Hatherly, na qual o estatuto do calígrafo recupera a sua centralidade:

O calígrafo teme, não exactamente o palavroso da folha em branco, ou mesmo a excessiva formalização do espaço e das coisas que o habitam e modelam, mas sim a perda de poder da palavra quando esta se dissocia da imagem, e a correspondente perda de poder da imagem quando esta se dissocia do ritual da sua inscrição e se torna totalmente “estética”. A falta de forma da mera palavra, a falta de conteúdo da mera imagem, eis o que constringe o calígrafo, o que o faz desejar a união, a reunião, que o seu signo constitui (CALDAS, 1992, p. 107-108).

Nessa esteira, a linguagem, como se observa no poema “poeta arca e seta”, passa a ser ressignificada em objeto estético, remetendo à ideia de permutação por meio do processo de descentralização e dinamismo, em que as palavras se combinam e se associam para, em seguida, desfazer tal ligação e recriar novas combinações e associações, técnica que será aprofundada, posteriormente, nas variações hatherlyanas.

3. As lições do Oriente

Durante os anos 1960, o pensamento estético e filosófico oriental exerceu uma forte influência nas várias áreas do saber e na linguagem, nos hábitos e no *modus vivendi* de muitos artistas e poetas. Em Portugal e no Brasil, a escrita chinesa e a sua indecifrábilidade, por exemplo, foram responsáveis pelo conjunto de manifestações de cariz visual. E é exactamente devido ao modo incompreensível com que essa escrita se apresentava aos poetas que a tornou um mote inspirador. Manuel Castro Caldas (1992) reitera, a propósito da ilegibilidade da obra produzida nesse período e, em particular, por Hatherly:

O que Ana Hatherly descobre nos anos 60, é, afinal, o que qualquer artista deste século tem de descobrir por si: uma forma cuja ilegibilidade, indecifrábilidade – cuja capacidade para veicular segredo –, a torna para o artista iminentemente operacional, isto é, passível de contaminar com o vírus da a-significância as formas decifráveis e familiares da sua cultura [...]. Todo o primitivismo, de que uma grande parte da obra visual de Ana Hatherly se deverá reclamar, adopta esta estratégia: o artista procede a uma “pilhagem” (que é o reverso de todo o colonialismo) a partir de um dado universo de formas cuja identidade própria ele (porque a desconhece) pode desprezar (CALDAS, 1992, p. 108).

Comprometida com o pensamento estético e filosófico oriental, com a espiritualidade Zen, Hatherly restitui ao poema concreto “poeta, arca, seta” o gesto da escrita e lhe recupera o sentido “metafísico” (e esotérico) e o valor pictórico da comunicação, incidindo na legibilidade e visibilidade das palavras, no modo como se invalidam ou se complementam. Ao investigar a forma “in-visível” do poema, é possível conjecturar algumas combinações entre as palavras, formando desenhos ou estruturas que remetem à cultura oriental, em especial, ao Zen budista e à filosofia dos chakras, criando imagens que aludem ainda aos sigilos, uma espécie de assinatura pictórica como os selos góticos da “Chave Menor de Salomão”¹⁹, os sigilos criados por Giordano Bruno ou os processos de construção de sigilos em quadrados mágicos usados pelos concretistas²⁰. Veja-se, em “poeta arca seta” (HATHERLY, 1981 [17-09-1959], p. 94), a formação das possíveis imagens ou dos objetos poéticos, conforme Figuras 1, 2, 3 e 4, a seguir.

¹⁹ Segundo Jerusa Pires Ferreira (1996), as edições da “Chave de Salomão” são várias e de diferentes fontes. As primeiras versões surgiram na idade média; depois, novas versões e traduções espalharam-se, sobretudo pela França, Itália, Alemanha e Inglaterra. A chave é constituída por três partes principais, afóra as inscrições em hebraico. A primeira é o círculo que contorna e define os limites do pantáculo (chave), na qual está inscrito em hebraico a sequência das 22 letras do alfabeto. A segunda é uma figura que se assemelha, na parte inferior, a uma empunhadura de espada e, na parte superior, a uma cruz da qual emanam dois raios, um de cada lado. As inscrições em hebraico fazem referência a sete das 10 *Sephiroth*. A terceira parte, em linha simples, é um sigilo que se vê passar por trás da figura da espada/cruz.

²⁰ Melo e Castro, no “Soneto soma 14x”, em *Poligonia do soneto* (1963), questiona o paradigma exemplar da lógica discursiva, i.e., a tradicional temática subjetivista do soneto e a arquitetura lógico-sintática característica do gênero. A matéria verbal e as estruturações textuais entregam-se a uma dissecação laboratorial e são questionadas de modo que potencializem novas formas. Por isso, o soneto é composto apenas por números cuja soma, tanto na vertical quanto na horizontal e na diagonal, sempre é igual a 14, formando os quadrados mágicos:

1 4 3 4 2
 2 3 3 0 6
 4 1 6 1 2
 3 2 2 1 6

 5 0 0 1 8
 2 1 2 5 4
 1 4 0 1 8
 3 2 4 1 4
 [...]

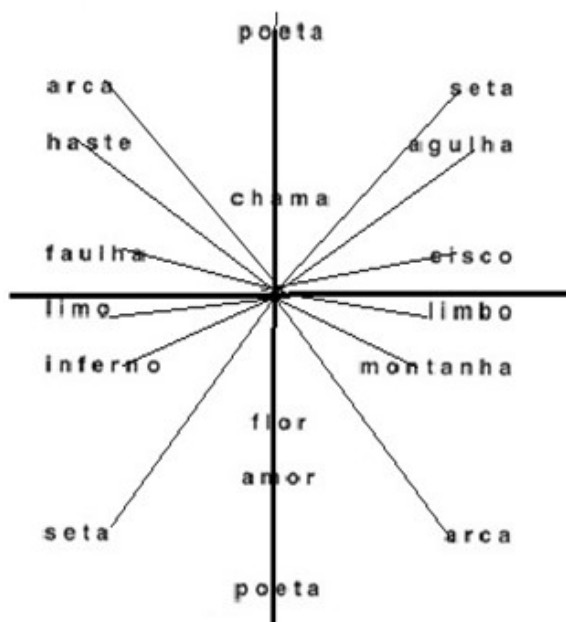


Figura 1 – Disposição das linhas como centro de irradiação. Divisão dos plexos superiores e inferiores.

Fonte: a autora

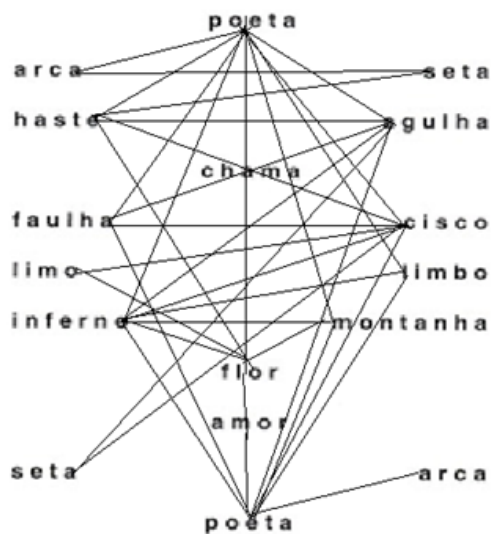


Figura 2 – Combinações de linhas ligando os chacras e atribuindo à forma poética a figura de um diamante.

Fonte: a autora

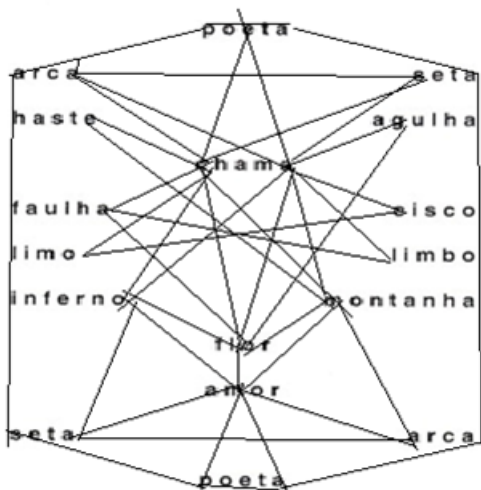


Figura 3 – Hipótese de formação de sigilos. Pode-se extrair também um hexagrama conhecido como “selo de Salomão”.

Fonte: a autora

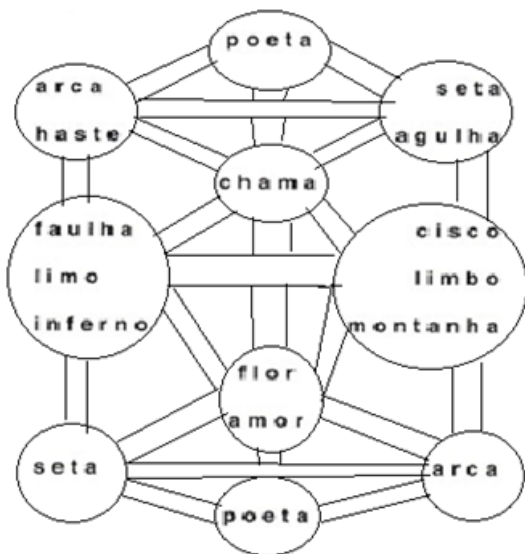


Figura 4 – Aproximação à *Sephiroth*, a árvore da vida, estrutura da alma e da criação, lembra o corpo humano, como imagem e semelhança de Deus.²¹

Fonte: a autora

O exemplo aqui aduzido mostra o jogo feito de peças (palavras) móveis, combináveis, módulos para produzir um ou mais objetos. O elemento visual passa a ser cúmplice do texto, e a própria forma da grelha sugere a ideia

²¹ A imagem também remete ao desenho do “Homem Vitruviano”, de Leonardo da Vinci, também conhecido como a figura do “Cânone das Proporções”. O desenho é conservado na Gallerie dell’Accademia di Venezia.

de labirinto-texto que, por não se limitar a uma única leitura, se torna, conforme Gomes (1993, p. 231), “[...] ‘uma área de especulação’, em que, sob os auspícios da exuberante fantasia barroca, se experimentam todas as variações e todas as combinações de materiais e procedimentos”. De fato, não seria um exagero supor que as linhas invisíveis²² traçadas pelos substantivos (Figura 1) convergissem para o meio do poema, formando, a partir da tradição oriental antiga dos chacras ou rodas, uma espécie de centro de irradiação que, no corpo humano, lembra o plexo cardíaco localizado na altura do coração e responsável pelos sentimentos de amor puro e equilíbrio entre os chacras superiores e inferiores. Acima desse ponto, a palavra “chama”, em correspondência ao chacra laríngeo e relacionado à capacidade de expressão e comunicação, por meio da voz, do gesto e da audição, seria um transmissor do conteúdo interno do Ser e regulador dos impulsos e das reações ao mundo externo. Já a palavra “poeta”, em correspondência ao chacra coronário, centro de comunicação com a sabedoria do universo e com a espiritualidade, celebraria a união do intelecto com o intuitivo. Situado no alto da cabeça, esse ponto, no zen budista, associa-se também à flor de lótus²³ invertida, com suas mil pétalas, resultado simbólico dos 50 fonemas do alfabeto sânscrito repetido 20 vezes, e, ao centro da flor, há uma lua cheia que contém um triângulo. É a partir desse ponto que o Ser experimenta a união com o divino, a liberdade espiritual, mental e física, a liberação e o êxtase, o dito *samādhi*, que Mircea Eliade (1999) traduziu como união, totalidade e estado de êxtase, que leva à consciência e à visão profunda do ser; ali se concentra a consciência dilatada, os interesses cole-

²² A propósito, a ideia da invisibilidade do poema enquanto forma está presente na série de “Poemas In-visíveis” (1965), de Melo e Castro, exposta durante a mostra “Visopoemas” (1965), inaugurada a 2 de janeiro na galeria Divulgação em Lisboa, com obras de António Aragão, Melo e Castro, Herberto Helder, Salette Tavares e António Barahona da Fonseca. A obra de Melo e Castro consistia em 10 chapas de aglomerado de madeira de 1,25 x 1,25 metros, trabalhadas com colagens, dos mais diversos materiais e pintadas com tintas acrílicas de várias cores, a partir da técnica gestual. A série foi subtitulada de “númeropoema”, “sexopoema”, “esqueletopoema”, “geopoema”, “fimdesemanapoema”, “termopoema”, “luminopoema”, “fonopoema” e “rodopoema”. Curiosamente, o título da exposição foi atribuído a Herberto Helder, relacionava-se à visualização da poesia, da qual derivavam os objetos-poema expostos. No catálogo de “Visopoemas”, António Aragão publica um texto de apresentação em que relaciona a poesia à respiração: a poesia começa onde o ar acaba, dizia o autor, propondo a ambiguidade cómica-trágica sem suspiros, numa alusão à tradição lírica e sentimental, defendendo uma poética que descobre o caos, em que todos os sentidos estão presentes, sem explicar conteúdos e fornecendo estados em que o verbal é antiverbal. Ver António Aragão in Catálogo “Visopoemas”. O texto foi também publicado em Ana Hatherly e Melo e Castro (org.) *Po.Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981, p. 39). Nesse mesmo Catálogo, Melo e Castro publica um pequeno texto insistindo na relação entre entropia e criação, considerando a poesia experimental sinónimo de “CAOS como rigor de invenção” (1981, p. 40).

²³ No Oriente, a flor de lótus é associada à figura de Buda e aos seus ensinamentos e, na literatura clássica de muitas culturas asiáticas, simboliza elegância, beleza, perfeição, pureza e graça, sendo frequentemente associada aos atributos femininos ideais.

tivos, dá-se a ruptura com os esquemas pré-fabricados. A palavra “poeta” também se repete na parte inferior do poema, constituindo um triângulo invertido com as palavras “arca” e “seta” e em correspondência ao chacra básico que liga o sujeito ao mundo físico e material, estimulando-o a lutar pela sobrevivência. Restam duas palavras: “flor” e “amor”. A primeira coincide com o ponto em que se instala o plexo solar, situado acima do umbigo, do qual se irradiam os 10 *nāḍī* mais importantes do corpo sutil. A palavra “amor” teria seu correlato no plexo esplênico ou sacro, também relacionada ao mundo material e à esfera dos sentidos, ao prazer físico, mental e espiritual, à energia sexual e ao impulso criativo para suprimir, alimentar e proteger o desenvolvimento da vida, o fluxo criativo da própria criação. Nesse sentido, a palavra “poeta” seria o centro de intercâmbio entre o corpo físico, a mente e o corpo astral, unindo as duas extremidades o *Yang* e o *Yin*, i.e., a arca e a seta: “o rio antigo, a seta temporal” e “o fluir, o irreversível do tempo” (HATHERLY, 1987, p. 44).

Em sua “AutoBiografia Documental”, a autora confessa que o seu trabalho “começa com a escrita”, mas também “começa com a pintura” (HATHERLY, 1992, p. 75), convocando, em simultâneo, o caráter místico da escrita tal como é desenvolvida no Oriente, onde o poeta-pintor-calígrafo constitui uma unidade cultural paradigmática²⁴. Com efeito, Hatherly encontra, nos ideogramas, lições do chinês arcaico, i.e., das línguas mais antigas, não só o conhecimento gestual da escrita e a história da evolução das formas, mas igualmente a possibilidade de regressar à origem da poesia; e descobre, também, por meio dos estudos das vanguardas europeias, particularmente da poesia concreta, a estrada fecunda para uma série de pesquisa acerca da aderência das palavras às coisas, concretizada a partir de técnicas baseadas na modulação das formas que compreendem combinações e variações. Nessa esteira, o poema “poeta arca seta” (HATHERLY, 1981 [17-09-1959], p. 94) sugere, igualmente, uma aproximação com a “Árvore da vida”, uma estrutura do universo da cabala hebraica, conhecida

²⁴ Transcrevo, aqui, o depoimento de Ana Hatherly acerca do seu encontro com a cultura e a escrita oriental: “Nos primeiros anos dessa década eu realizava já algumas obras gestualistas quando um dia, quase por acidente, adquiri um dicionário de inglês-chinês, que incluía uma larga secção dedicada ao chinês arcaico. É certo que nessa época eu conhecia já algumas escritas arcaicas e estava relativamente bem informada acerca da importância que, ao longo de milénios, a palavra como imagem (ou o signo em geral) teve na história da evolução das formas, culminando na actualidade nas experiências letristas e da poesia concreta que, aliás também pratiquei; mas na verdade, o meu trabalho de pesquisa sistemática da escrita começou propriamente quando iniciei o estudo metódico desse dicionário. [...] À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como ‘a minha mão tornar-se inteligente’; quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer essa escrita [...]” (HATHERLY, 1973, p. 6).

também como as “Dez *Sephiroth* (plural de *Sephirath*)²⁵ (emanações) (Figura 4), cujas esferas de energia recebem os seguintes nomes: “coroa”, “sabedoria” e “entendimento” e pertencem ao mundo espiritual e ao elemento Ar; “misericórdia”, “força” e “beleza” que se encontram no mundo mental estão ligadas ao elemento Fogo; já “vitória”, “glória” e “fundamento” pertencem ao mundo emocional e relacionam-se ao elemento Água. A última *Sephirath*, denominada “reino”, situa-se no mundo físico, cujo elemento é Terra. Existe uma esfera oculta, ou uma não esfera, que seria uma emanação constante, chamada de conhecimento, que, no poema de Hatherly, estaria localizada entre as palavras “chama” e “flor” (Figura 1). As sete esferas mais baixas relacionam-se diretamente aos sete dias da criação descritos no livro do Gênesis.

Uma das linhas temáticas entre os poetas ocidentais que se lançaram à descoberta da espiritualidade e do pensamento estético do Extremo Oriente é a descoberta da ineficácia da palavra para descrever o “Tao”. Trata-se da impossibilidade de reduzi-lo à linguagem, visto que a sabedoria está no reconhecimento do indizível e na manutenção de certa obscuridade verbal diante das coisas (ZHUANG-ZI, 2005). Daí a insistência de Hatherly no uso das imagens e, em particular, do silêncio como espaço de equilíbrio, espaços da página deixados em branco, silenciosos e omissos. Essa obsessão pelo silêncio mostra que “[...] a própria poesia concreta [...] mais não foi que uma renovada tentativa de realizar o poético pelo silêncio” (ALVIM, 1973, p. 7). De fato, a possibilidade de construção de um novo discurso preanunciava-se com o silêncio, que é o gesto inaugural da linguagem. A ruptura com a tradição poética, a redução do verso à palavra e a utilização de espaços vazios, correspondentes ao silêncio e às estruturas não verbais ligadas ao campo da imagem, criaram a base de sustentação do movimento da Poesia Experimental que, para Melo e Castro (1995), substantiva, em elevado grau, a linguagem, transformando-a na protagonista do polissêmico jogo de sentidos: “O poema visual não é um quadro nem um desenho. Produto híbrido de códigos verbais e não verbais, ele é principalmente uma coisa que a si própria se nomeia” (MELO E CASTRO, 1995, p. 224), uma vez que a destruição da linguagem e das estruturas poemáticas tradicionais pôs a palavra no limiar do silêncio e da incomunicabilidade.

Com efeito, o trabalho do artista experimental é, em particular, o de produzir estruturas de grande entropia, pois, quanto maior for a entropia

²⁵ Trata-se de uma série de 10 círculos concêntricos, uns dentro dos outros, mantendo uma relação de polaridade em função à esfera anterior que o engloba e também em função à esfera que o contém sucessivamente. Ver sobre o argumento (FORTUNA, 1967).

dessas estruturas, maior e mais vasta será a informação possível; maior será a pluralidade significativa da obra. Não é sem razão que Ana Hatherly construiu o “Alfabeto Estrutural” (1967), série composta por nove desenhos correspondentes a “oito fases de desenvolvimentos” e um “Ideograma,” apresentada como um alfabeto sem chave, que permite a construção aberta de unidades sintagmáticas. Para isso, a poeta-artista usou o Estruturalismo como método de investigação e as lições do Oriente. Tanto que não quis submeter a série à própria concepção de escrita, tampouco lhe atribuiu qualquer estrutura fonética ou linguística. Seis anos mais tarde, a autora se referia à série, em *Mapas da Imaginação de da Memória* (1973), considerando que a designação de “Alfabeto Estrutural” poderia ter sido substituída com vantagem por “Alfabeto Conceptual”. Hatherly queria demonstrar que o Alfabeto constituía uma forma de linguagem que coadunava a escrita e imagem, que, na história da humanidade, sempre estiveram associadas, razão pela qual a introdução da imagem na composição poética não fazia outra coisa senão retomar as origens da própria escrita. Ambas partilham, segundo a autora, territórios muito próximos, num espaço-limite, no qual as imagens e as novas leituras são o outro lado do ver: “[...] o poema é// para ver-se/ ler-se/ (às vezes ouvir-se)// mas/ sobretudo// advinhar-se” (HATHERLY, 2001, p. 306). Por isso, quando se fala em poesia visual, vemos/ lemos, ao mesmo tempo, um novo texto visual, o que Ana Hatherly chamou de “escritalidade/ A IDADE DA ESCRITA/ [ou a era] da ESCRIBATURA/ A IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA” (HATHERLY, 1987, p. 43). Dessa maneira, “[...] quase tudo que é ou pode ter representação gráfica denomina-se ESCRITA” (HATHERLY, 1987, p. 43). Em torno a essa ideia, Gestão (2015, p. 1) observa que “[...] gira uma multiplicidade, ou melhor, uma multiplicação de artes que a criadora entrelaça, em particular a escrita e o desenho, enquanto modos de investigação daquilo que considera ser um idioma artístico, no qual as imagens têm sempre leituras múltiplas.

Hatherly insere, no centro da interpretação, as formas gráficas, transcendendo as questões relativas ao conteúdo e ao significado das formas e sugerindo um entendimento da escrita como arte do desenho ou da pintura de signos que se consagra como repertório da poesia visual com a publicação do livro *O Escritor* (1975b), composto por uma “sequência létrica”, uma “sequência gestáltica e outra “caligráfica-figurativa”, à qual se une uma página alfabética e caligráfica. Nessa narrativa visual, denominada por Melo e Castro de “texto-não-texto” (1995, p. 228), as letras se associam, mas não formam sílabas, e o conjunto de letras não silábicas não forma palavras. Os

aglomerados de sinais oferecem-se à decifração e “[...] constituem a matéria mesma de que se faz a escrita do escritor” (MELO E CASTRO, 1995, p. 228). De fato, na sequência gestáltica, é o perfil do escritor transformado no seu próprio suporte que reflete a imagem da sua própria atividade, i.e., a escrita.

E o escritor já não é senão a escrita que produz, caligrafia ou gráfica, que lhe desenha e desdesenha o rosto²⁶, que lhe modela os modos e se transforma na sua única imagem (razão) de existir: ser a escrita vociferando significados ilegíveis: simulacro escriturado de um desespero existencial” (MELO E CASTRO, 1995, p. 228).

Em uma entrevista a Maria João Fernandes, a poeta-artista atribui a sua contribuição no âmbito da arte e da literatura ao fato de desmontar, exatamente, os elementos da escrita, levando o leitor a uma série de leituras sempre variáveis.

As pessoas matavam-se para ler e eu não quero que leiam. Eu digo sempre que quero que vejam o escrito, quero que vejam a escrita. É uma maneira de desconstruir o hábito e obrigar as pessoas a uma nova leitura. Ao que chamo a reinvenção da leitura²⁷ (FERNANDES, 2000, p. 41).

O trabalho poético de Hatherly procura, desse modo, sondar, nos vários campos da arte, as possibilidades criativas da linguagem, agindo sobre as faculdades perceptivas e imaginativas do receptor. Nesse sentido, o objetivo da poeta-artista portuguesa é eliminar tudo o que parece evidente no real, o que possui uma coerência discursiva, ou o que tem a ver com sensações associadas às convenções literárias, sobretudo ocidentais, anulando a rede da nossa percepção-inteligência habitual. Assim, o deslocamento que envolve a leitura do texto e a sua aparente desordem produzem uma alteração da representação, e as agramaticalidades introduzem uma distorção na forma que o *nonsense* simplesmente anula, o que pressupõe, nos leitores, uma competência e um modelo de conhecimento da história

²⁶ É possível consultar o desenho “O Escritor” na página do Arquivo Digital da PO.EX. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-o-escritor/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

²⁷ Melo e Castro define os 19 textos visuais que se seguem ao ensaio publicado em *A Reinvenção da Leitura*, pertencente à série de caligrafias, como sendo “[...] poemas caligráficos integráveis na tradição medieval dos ‘versos figurados’ e da iluminação de texto, tradição, essa, que é muito anterior à invenção da imprensa de caracteres móveis, feitas supostamente por Gutenberg no século XV. Tal tradição [segundo o autor] deve remontar-se à Grécia Antiga, como o faz Massin em *Letter and Image*, referindo que no século IV a. C., já Simmias de Rhodes criara poemas figurados (Asas, Ovo, Machado), que são os antecessores dos poemas ‘ropálicos’ barrocos e dos caligramas de Apollinaire”. Ver Melo e Castro (1995, p. 229).

e dos fatos linguísticos. Ler e interpretar essa “[...] composição híbrida, em que o verbal e o não-verbal se interpenetram” (SILVA, 2006, p. 159) requer e a compreensão de que a escrita é um “[...] jogo lúdico, racional e experimental, com todas as dimensões do signo: com a visual, com o som e com o sentido” (HATHERLY, 2004, p. 74), uma escrita reinventada, que participa tanto da tradição literária quanto da caligrafia, da tipografia, da música e da pintura; uma escrita que seja imagem de percurso.

Referências

ALVIM, João Carlos. *Prefácio a Ciclo Queda Livre*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

BARREIRA, Cecília. Ana Hatherly: Tive que pagar um alto preço por essa minha singularidade. In: PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário (org.). *Leonorama*. Volume homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. p. 9-15.

BÍBLIA. Êxodo. Tradução de João Ferreira de Almeida. L.C.C. Publicações Eletrônicas, versão para eBooksBrasil.org. Abril de 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/biblia.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2020.

CALDAS, Manuel Castro. O estatuto do calígrafo. Obra visual de Ana Hatherly. In: HATHERLY, Ana. *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 105-109.

CAMPOS, Haroldo. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. O mestre revisitado: romance-farsa ou ritual iniciático. In: PIMENTAL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário (org.). *Leonorama*. Volume de Homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri/FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010. p. 133-160.

ELIADE, Mircea. *Lo yoga: immortalità e libertà*. Tradução de Giorgio Pagliaro. Milano: Bur-Rizzoli, 1999.

FERNANDES, Maria João; CARBONE, Carla. Entrevista a Ana Hatherly. *Arte Teoria: revista do Mestrado em Teorias de Arte*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n. 1, p. 40-44, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. Livros e leituras de magia. *Revista USP*, Dossiê Magia, São Paulo, USP, n. 31, p. 43-51, 1996.

FONTES, Maria A. *Mimesis (des)encarnada: entre imagens e textos luso-brasileiros*. Lisboa; Porto; Viseu; Aveiro: Edições Esgotadas, 2020.

FORTUNA, Dion. *A preparação e o trabalho do iniciado*. São Paulo: Pensamento, 1967.

GESTÃO, Ana Marques. *Ana Plurinímica*. Lisboa: Academia das Ciências, 2015.

GESTÃO, Ana Marques. Ana Hatherly – O mestre: uma novela filosófica. *Plural Pluriel – les Mains inteligentes de Ana Hatherly*, Paris, n. 16, n. p., 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/80>. Acesso em: 2 jul. 2020.

GOMES, Maria dos Prazeres. *O outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC, 1993.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (org.). *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, Ana. A idade da escrita. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 99, p. 43-44, set. 1987.

HATHERLY, Ana. *A Idade da Escrita*. Lisboa: Edições Tema, 1998.

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

HATHERLY, Ana. *As aparências*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959.

HATHERLY, Ana. Auto-Biografia Documental. In: HATHERLY, Ana. *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editora, 2004.

HATHERLY, Ana. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (org.). *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HATHERLY, Ana. *O escritor (1967-1972)*. Lisboa: Moraes Editores, 1975b.

HATHERLY, Ana. O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta. [Texto de Ana Hatherly publicado no *Diário de Notícias* de 17-09-1959]. In:

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (org.). *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p. 91-94.

HATHERLY, Ana. Para uma arqueologia da poesia experimental. Anagramas portugueses do século XVII. *Colóquio/Artes*, Lisboa, n. 40, p. 15-36, 1979.

HATHERLY, Ana. Simbolismo e imaginação em Blake. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 54, p. 14-22, 1980.

HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.

I CHING. *O Livro das Mutações*. São Paulo: Editora Pensamento, 2006.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. (H) a ver Ana Hatherly. Notas sobre a Poesia Visual. In: MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 223-238.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: ICALP, 1980.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *Poligonia do soneto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve/vol. 54, 1980.

SILVA, Rogério Barbosa. Ana Hatherly: uma poesia em mutação. *Revista Et Cetera*, Curitiba, n. 9, p. 156-161, 2006.

SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice (org.). *Antologia da poesia experimental portuguesa anos 60-80*. Lisboa: Angelus Novus, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard, 1971.

ZHUANG-ZI. *Zhuang-zi*. 4. ed. Milão: Adelphi Edizioni, 2005.