

ANA HATHERLY: UMA POÉTICA METALINGUÍSTICA A PARTIR DO JOGO DE PALAVRAS-IMAGENS

Matthews CIRNE¹

No prefácio do livro de Ana Hatherly publicado no Brasil em 2005, intitulado *A idade da escrita e outros poemas* (2005), o prefaciador Floriano Martins relembra que a poética hatherliana está desenvolvida sob três aspectos: a ironia, a metalinguagem e o erotismo. No entanto, esta análise está centralizada apenas no plano metalinguístico.

Nos poemas inseridos na antologia, Ana Hatherly demonstra um domínio retórico que vai além das demonstrações interdiscursivas do grafismo barroco com o da segunda metade do século XX e início do XXI. Esta escritora de imagens tem para si o poder de uso da palavra, podendo realizar uma variedade de experimentações com as artes escrita e pictórica. O grafismo hatherliano desenvolve-se dentro de uma linguagem que se aproxima do pensamento de Platão. Segundo Marilena Chaui, este filósofo considerava que:

A linguagem pode ser um medicamento ou um remédio para o conhecimento, pois, pelo diálogo e pela comunicação, conseguimos descobrir nossa ignorância e aprender com os outros. (...) Enfim, a linguagem pode ser cosmético, maquiagem ou máscara para dissimular ou ocultar a verdade sob as palavras. A linguagem pode ser conhecimento-comunicação (CHAUI, 1999, p.137).

Dentre os poemas inseridos na antologia organizada por Floriano Martins encontram-se algumas *Tisanas* que, como afirma Nadiá Paulo Ferreira, em *Reinvenção, desconstrução e insistência*, o termo se refere a um “medicamento em doses homeopáticas e remédio caseiro feito com cevada. A apropriação do sentido dicionarizado designa pela via da metonímia a dor de existir como um mal sem cura. No sentido da escrita, tem-se um “enigma a ser decifrado de um sonho ou de um pensamento, a ferida que não cicatriza”. (FERREIRA, 2010, p.124-125) Desta maneira, a metalinguagem (ou metapoética) é identificada na *Tisana 233*: “O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente

¹ Acadêmico de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas e membro do Grupo de Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP/UFAM), onde desenvolve projetos de pesquisa (PIBIC) no âmbito da poesia portuguesa contemporânea, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

digo.” (HATHERLY, 2005, p.46). Neste fragmento poético, Hatherly dialoga com o leitor a respeito do seu fazer poético, interligando o dizível e o indizível, o que evidencia traços da ironia socrática frequentemente encontrada em seus textos, o contraste de ideias e o espírito de dúvida característico do Barroco.

A respeito do contraste barroco presente em seus poemas, a metalinguagem é apontada no poema *A máscara da palavra*:

A máscara da palavra
revela-esconde
o rosto vago
de um sentido mundo

Paraíso acidental
metódico exercício
a máscara da palavra
calou-se-nos ao rosto:
agora é
o nosso mais vital artifício

Com a máscara da palavra
reinventamos
o som da voz amada
que nos inunda
com seu luar de espuma
(HATHERLY, 2005, p. 63).

Voltando à citação de Chauí a respeito do pensamento de Platão sobre a linguagem, esta pode ser considerada uma máscara que revela-esconde o sentido o real da palavra, exercitada através de metódicos exercícios reveladores do rigor da criação artística da autora. Em uma análise mais profunda deste poema de Ana Hatherly, pode-se perceber que, ao dominar determinada técnica, esta poeta não apenas a abandona, mas minuciosamente revela que ao ter para si o domínio da palavra, Hatherly brinca e demonstra a leveza quando constrói suas poesias, revelando sua familiaridade com o mundo das palavras, consequência do domínio de um campo a ser desvendado também pelo leitor que é convidado pela autora a encontrar o dizível no indizível em seu grafismo, já que para a poeta “a escrita é fala muda, uma forma de materialização do imaginário que requer uma particular forma de leitura, uma forma de descodificação apropriada às suas próprias regras e exigências de comunicação” (1995, p.195).

No universo poético de Ana Hatherly, a metalinguagem envolve o processo de leitura, ainda que dificultoso devido às técnicas concretistas e pela diversidade de

interpretações presentes em seus poemas, mas durante a leitura o leitor é incitado a desvendar enigmas, pois esta poeta afirma que

queria mostrar a escrita, não o escrito. Queria chamar a atenção para a escrita, de modo a apelar para uma nova forma de leitura. Compus textos praticamente (ou mesmo totalmente) ilegíveis para que não pudessem ser lidos apenas como puros objectos lingüísticos. Mais do que *caligramas*, esses textos deveriam ser entendidos, isto é, lidos, como *ícones* pluriformes. (1995, p.196).

No ensaio *Vozes da leitura*, inserido no livro *A casa das musas*, percebe-se que Hatherly permanece em um estado de preocupação com os diferentes modos de leitura que a poesia concreta proporciona, e que ao mesmo tempo compromete a sua produção artística com a metalinguagem. A princípio, a autora se preocupa com o processo de leitura do poema visual, quando na década de 70 publica o ensaio *A reinvenção da leitura*.

Mantendo o foco em diversas possibilidades de leitura, Ana Hatherly torna-se cúmplice do leitor, onde o processo de leitura adquire vida e sentido neste. A autora possibilita o contato do texto com o leitor através da visualidade de um grafismo que é a extensão da pintura e vice-versa. Acerca do processo de leitura, a poeta diz:

dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objeto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma suspensão da descrença, ou seja, uma meta-leitura. Como em todas as formas de comunicação significativa, tem de se ler o texto sob o texto. O leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado. (HATHERLY, 1995, p.196-197)

É importante destacar que, ao realizar experimentos com a metalinguagem, a escritora possibilita que os seus leitores conheçam as tendências neobarrocas e como os poemas eram construídos antigamente. Comprova-se, pois, que a metalinguagem é um recurso antigo, que abre possibilidades para o lúdico, para o prazer pelo conhecimento que é o desvelamento da palavra, que se mantém misteriosa, sem sentido exato. Ainda a respeito disso, Hatherly diz que “estava profundamente mergulhada nas questões da escrita e da leitura levantadas pela poesia visual contemporânea e antiga, especialmente a da época barroca, que viria a tornar-se para mim uma área de pesquisa e de especialização acadêmica” (1995, p.196).

O imagismo também é metalinguagem, isso é perceptível não somente porque Ana Hatherly, no seu caminho artístico desenvolveu trabalhos com a pintura, mas devido às técnicas concreto-experimentalistas que estiveram ligadas às tendências barrocas. No entanto, talvez sejam estas as justificativas que fazem Hatherly ter para si “a escrita como desenho” (2005, p.13). A escritora também fala a respeito disso no ensaio *Vozes da Escrita*:

A poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialética da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela linguagem, qualquer que seja a forma utilizada. (HATHERLY, 1995, p.196-197)

A fala é metalinguagem. O grafismo de Ana Hatherly possui intensa expressividade oral que se caracteriza pela sonoridade das palavras dispostas nas mais diversas formas em seus poemas. O jogo com as palavras produz aliterações que reforçam a idéia de que a fala possui valor metalinguístico para esta poeta e outros artistas da corrente vanguardista que valorizaram a palavra em suas experimentações, o que de fato se tornou tradição entre os poetas contemporâneos dos séculos XX e XXI, tanto em Portugal como no Brasil, como é o caso de Paulo Leminski, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos.

Através de técnicas diversas desenvolvidas durante sua carreira de pintora-poeta, a palavra experimental exerceu grande influência e tornou-se sinônimo de choque e revolta devido a outras formas de construção de poemas na sociedade portuguesa, em meados da década de 60. Os efeitos do discurso de Hatherly na poesia contemporânea comprovam o poder exercido não apenas pelos seus textos visuais, mas também pelo poder da influência da palavra.

Para que se possa chegar às influências metalinguísticas evidenciadas nos poemas da antologia acima citada, é necessário percorrer os caminhos desde o início da trajetória de Ana Hatherly pela corrente experimentalista. Trata-se de uma análise a ser iniciada com o conceito de arte publicado por Marilena Chaui, em *Arte e técnica*:

A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techné*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, dexteridade, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao acaso, ao

espontâneo e ao natural. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer (1999, p. 317).

O conceito de Chaui torna-se essencial para que se possa estabelecer uma comparação entre a arte e suas expressões na contemporaneidade, além da possibilidade de visualização da “desordem” causada pelos textos de Hatherly através do jogo de palavras advindo do barroco e tendo sua influência na poesia concreta. Essa poeta cultiva, além da ironia, um estado de espírito subversivo, isto é, um estado não conformativo com o fazer poético tradicional. Dessa forma, torna-se a precursora do Concretismo em Portugal no fim dos anos 50, juntamente com Ernesto Melo e Castro. A respeito de seu processo artístico, a poeta portuguesa deixa explícitos em seus poemas os seus mecanismos de escrita:

II

A arte é para tornar a vida suportável
a arte tenta disfarçar
cobre mas descobre.
A arte tenta
tenta a muitos
mas a arte é Don Juan
vai morrer por ser excesso.

A arte é sempre uma grande pintura de cavalete
mesmo quando é só um risco
um silvo finíssimo.
A arte escorre sempre
cai-nos no rosto
mancha-nos
contamina-nos.
Os Museus estão cheios de horror
de gritos de mitos disparates
até surgir de repente um Tintoretto
um Bellini com anjos escarlates
um Giorgione
um teto todo de ouro.

Os palácios são cofres lambidos pela cobiça
varridos pelas pestanas dos turistas
enquanto o chão treme
sob o peso animal
em equilíbrios sobre a água.

No subterrâneo as masmorras:
a arte luta com o poder
a arte luta para o poder
a arte luta pelo poder

Toda arte fala de luta

e repousa num colchão de gemidos.
(HATHERLY, 2005, p.70-71)

Neste poema, Ana Hatherly discorre a respeito do prazer provocado pela arte, em seguida, observa-se que a autora destaca a palavra *Museus* na segunda estrofe. No sentido dicionarizado, esta palavra significa “instituição responsável por coletar, conservar, estudar e expor objetos de valor artístico ou histórico” (HOUAISS, 2004, p.510). No entanto, no ensaio intitulado *Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro*, Hatherly atribui outra significação para a palavra acima citada, considerando a obra de arte uma Musa e o Museu, sua casa, evitando, assim, associar Museu a História, nesse caso, o Museu seria chamado pela autora Casa das Musas, denominação que intitula sua obra ensaística *A Casa das musas*, publicado em 1995:

Se bem que seja certo que as sucessivas vanguardas vão sendo necessariamente ultrapassadas umas pelas outras, em virtude da evolução natural das formas e das ideias – é esse o seu destino e o destino de todas as reinvenções e rupturas -, desagrada-me ligar *História* a *Museu*, pelas conotações imobilistas tanto de uma como de outra. Por isso, leio a palavra *Museu* no sentido de *Casa das Musas* e *História* como *Casa da Narração Infinita*, estrutura aberta onde a *Casa das Musas* seria um Pavilhão. Ambas estas *Casas* estão em permanente construção e desconstrução, mas enquanto o processo durar algo acontece, e isso que acontece é o que importa. (1995, p.114)

Retomando as ideias inseridas no poema de Ana Hatherly citado anteriormente, na primeira e última estrofes é possível verificar a finalidade da obra de arte para a poeta, que assume uma postura pessimista diante da vida. Isso ocorre pelo fato de Ana remeter o leitor às origens da poesia concreta e sua contextualização histórica, período que a nova poesia proposta pelos concretistas foi rejeitada pelos portugueses, em partes pela valorização de aspectos barrocos nas experimentações até então realizadas, é dessa forma que Ana Hatherly encerra o poema dizendo: “... a arte luta com o poder / a arte luta para o poder / a arte luta pelo poder.” (2005, p. 70)

Dando continuidade ao estudo realizado sobre o aspecto irônico, já identificado principalmente na obra *351 Tisanas*, inserida na antologia *A idade da escrita e outros poemas* (2005), é perceptível que o grafismo metalinguístico também se faz presente nesses poemas em prosa da escritora portuguesa, conforme a *Tisana 233*, onde a metalinguagem se torna evidente pelo estabelecimento do enigma e desvendamento do mesmo, no processo criativo de um grafismo baseado na técnica da ausência do sentido. Ana Hatherly fala, no prefácio do livro *463 Tisanas*, que a composição dos fragmentos

de narrativas é resultado de seu estudo sobre as estruturas da narrativa. A respeito da impossibilidade de estabelecimento de sentido, mais da ironia do que da aparente inocência e simplicidade da narrativa, Samira Chalhub diz que “a poesia que dá nome às coisas opera intrinsecamente ligada à demonstração do código. Causa-nos a *ostraniêrie*, o efeito de estranhamento, diante de algo dito de maneira tão inusitada: ao definir o sentido das coisas, o faz mostrando.” (2005, p.40) O dito no não dito na poética de Ana Hatherly relaciona-se com o grau de expressividade em seus textos. Retoma-se a citação da autora já escrita anteriormente para respaldar esse argumento: “O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir, eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo.” (HATHERLY, 2005, p.46)

Para Samira Chalhub, o objeto do qual o texto fala deve estar inserido na forma do texto, no seu corpo, desta maneira, a autora menciona Décio Pignatari, afirmando que “o poeta é um designer da linguagem”, devido a construções de poemas-objetos que singularizam a poesia concreta. É através do posicionamento dos códigos verbais, da sonoridade e outros elementos que fazem parte da estrutura textual, que o poema vai assumindo a forma do objeto que o define, por este motivo, o gênero poético contemporâneo é considerado como um objeto por diversos poetas e teóricos.

Os formalistas russos foram os principais defensores do verso, de acordo com a concepção russa, poesia e verso estão sempre unidos, no entanto, outro tipo de pensamento foi estabelecido, tendo em vista a poesia moderna. Para Sartre, a palavra na poesia era considerada um objeto e não apenas um signo. Já Croce, se apoiava na teoria da unidade das artes, considerando que todas elas se fazem presentes no verso: “Quem tiver sentimento artístico encontrará num verso, num pequeno verso de poeta, conjuntamente, musicalidade e expressão pictórica, força escultural e estrutura arquitetônica.” (Apud SILVA, 1989, p. 87)

Chalhub reforça que a sonoridade do poema-objeto é provocada por neologismo, “que agita o que há de visual no objeto” (CHALHUB, 2005, p.40), Dessa forma, a metalinguagem é definida pela autora como “uma tradução das formas da estrutura. Nessa forma estrutural está o sentido, isto é, alguma característica do objeto real está *criada* no texto... Assim, quando dizemos que a metalinguagem é uma equação, a equação que se monta é entre dizer=fazer” (2005, p.40)

Ainda na obra *A Metalinguagem*, Samira Chalhub diz que a linguagem da poesia afasta o homem de sua realidade e a poesia moderna vem fazer referência à palavra, levantando questionamentos acerca de sua existência e sua definição. Esse fator é identificado constantemente na obra de Ana Hatherly:

A PALAVRA-ESCRITA

A palavra-escrita
é um labor arcaico:
sulca enigmas
venda e desvenda
o sentido do gesto

É uma imagem detida
recolhida do mais fundo cinema íntimo
onde o verdadeiro
é um ser invisível

O cinema do mundo está aí
onde houver ilusão
onde houver vontade de ver
mesmo que seja só o nada
(HATHERLY, 2005, p.90)

Na primeira estrofe deste poema, a palavra escrita como imagem remete o leitor às origens do grafismo das primeiras civilizações, que se comunicavam por meio de pinturas rupestres e ao mesmo tempo, trata-se de um conjunto onde se fundem a palavra e a imagem dimensionada à cinematografia. Já na terceira estrofe, transmite a ideia da ligação de Ana Hatherly com a cinematografia, que é apresentada no poema como a capacidade de ver.

O cinema do mundo, mencionado no poema acima por Ana Hatherly, refere-se à poesia visual, campo artístico em que a autora concentrou seus estudos quando iniciou seus trabalhos poéticos. A respeito da visualidade do poema, em entrevista concedida a Clemie Blaud, aluna do curso de comunicação da USP e inserida na obra do autor Ricardo Araújo *Poesia Visual – Vídeo Poesia*, Augusto de Campos diz que

se você trabalha com letras, você tem a possibilidade de mudar, deformar, de alterar as letras, e até criar seu próprio alfabeto, suas próprias letras, jogar com isto em profundidade, ou misturar com imagens... Então, a coisa começa a se aproximar do desenho de elaboração do cinema, onde você trabalha com um diretor de fotografia, um roteirista; você cria um universo complexo, que eu acho que pode abrir muito para a poesia, principalmente agora, quando se pensava que a poesia estava fechada e não havia saída (ARAÚJO, 1999, p. 52).

No que diz respeito à plasticidade do texto, Antonio Vicente Pietroforte, em *O discurso da poesia concreta*, diz que “o lugar das letras distribuídas na página está alterado em relação à ordem convencional da escrita, mas em função dos efeitos verbivocovisuais.” (2011, p.82) Esses efeitos são dispostos no poema e percebidos pelo leitor de Ana Hatherly através da junção da palavra, da imagem, recebendo complementação da sonoridade presente em seus textos em formas de aliterações, que são mais perceptíveis, quando o poema é lido em voz alta. Augusto de Campos esclarece o termo *verbivocovisual*:

A ideia de conjugar palavra, som e imagem esteve presente nas propostas da Poesia Concreta desde o início. Nós usávamos a expressão *verbivocovisual*, que é uma palavra extraída do vocabulário de James Joyce, para sintetizar essa conjugação. Embora, em geral, se acredite que a Poesia Concreta só possua este aspecto visual privilegiado, ela, desde o início, pensava em utilizar o som ao lado da imagem. (Apud ARAÚJO, 1999, p.50)

Além do jogo com as palavras, elaborado por Ana Hatherly, faz-se necessário dizer que essa escritora de imagens, em suas experimentações, debruçou-se em seus estudos sobre o grafismo chinês, a partir do qual desenvolveu técnicas para elaboração de seus poemas visuais. Juntamente com o efeito irônico, provocado pelo estranhamento do texto visual de Hatherly, está o elemento que, para a poesia concreta, está inserido no processo metalinguístico dos poemas dessa escritora, o imagismo, cujo precursor desse movimento na poesia moderna foi o poeta, músico e crítico americano Ezra Pound e teve como alicerce a poesia ideográfica chinesa e japonesa. Mário Faustino, no livro *Poesia-Experiência*, fala sobre o ideograma poundiano:

Ideograma: consequência direta do imagismo. Fazer ver antes de tentar fazer pensar. Princípio de percepção, princípio de comunicação, de pedagogia como de metodologia. Ponto de partida para qualquer renovação da sintaxe em geral e particularmente da sintaxe verbal. Antes das ideias vêm as coisas (FAUSTINO, 1976, p. 200).

Nesse caso, a metalinguagem possui uma extensividade que interliga a língua portuguesa, tão saudada pelos próprios portugueses. Hatherly mostra-se amante da palavra desprendendo-se das limitações da língua portuguesa e abraçando toda forma de grafismo, de valorização da palavra.

O sentido da palavra-escrita reforça o signo linguístico definido por imagem pela poeta portuguesa. No poema acima, o ler e o ver se entrelaçam, sem que este último

sobrepuje o primeiro, como ocorre com as diretrizes do Concretismo. Ao remeter o leitor às origens da escrita, pode-se verificar o processo metalinguístico no poema-ensaio *A idade da escrita*, de 1998, poema que se faz necessário verificar, para que a partir dele seja possível visualizar as extensões da arte de Ana Hatherly, que se prolonga, interligando diversos tipos de arte, como a cinematografia, a pintura, a poesia e a música. Pode-se perceber que a autora não estabelece limites para expressar seu pensamento a respeito da linguagem da qual se utiliza como instrumento de trabalho, sua afinidade com a palavra é antiga, possui a idade da escrita:

I

Costumo dizer que a minha atividade começa com a
escrita
porque toda a minha atividade gira à volta da escrita.
Mas não há só uma escrita nossa
a que escrevemos para nós:
a escrita é POR CAUSA DO TEMPO
é POR CAUSA DOS OUTROS
é para não esquecermos
é para sermos lembrados é PARA SERMOS ALÉM DE
EXISTIRMOS
sinal
 vínculo
 aceno

Costumo dizer que a nossa era é
a era da ESCRITALIDADE
a da IDADE DA ESCRITA
porque a nossa era é
a era da ESCRIBATURA
a IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA

A noção de ESCRITA alargou-se
a TUDO
a QUASE TUDO
porque a escrita é sinônimo de IMAGEM
imagem para se ver
 para se ter
 para se ser

Escrevo para compreender
para apreender:
a escrita é o que me revela
 um mundo
 o mundo

II

Escrevo e descrevo
e descrevendo
o tempo insere-se nas linhas
e nas entrelinhas em que escrevo
escrevendo imagens
que a si mesmas se descrevendo
descrevendo o tempo

A ESCRITA
é petrificada imagem de um percurso
do rio antigo
da seta temporal

Ainda não sabemos pensar de outro modo

De caminho o arabesco insinua-se
e mesmo quando maquinal
a escrita prolonga A MÃO
é o prolongamento extensíssimo da mão

Indica:
disciplina
explosão contida

Onda surda é a escrita.

(HATHERLY, 2005, p.59)

Este poema-ensaio de Ana Hatherly, talvez seja a compilação de todo o processo criativo da poesia contemporânea. Primeiramente, a autora diz que sua atividade gira em torno da escrita, nesse ponto a pintura pode ser considerada uma extensão da escrita, complementadas em uma só expressão artística. Na fala da poeta percebe-se ainda que características cubistas aparecem com frequência em seus poemas, esse tipo de evidência da forma circular é o elemento que transforma o poema em um objeto artístico.

A diversidade da escrita, diz Ana Hatherly, deve-se ao tempo e aos outros. O tempo mencionado no poema expressa o movimento concretista em Portugal, já os outros, são os leitores, convidados a adentrarem ao mistério da poesia enigmática.

Ana tem o poema para si como uma forma de registro, objeto que desperta a memória não apenas para o texto visual impresso, mas para firmar sua identidade como contribuidora da arte, para ser além de existir, de maneira que ela mesma e sua obra perpetuem-se. Finalizando a primeira estrofe, é feita a comparação entre o poema e o

gesto, ressaltando sua existência do poema não apenas como um objeto, mas como um organismo vivo.

Na segunda estrofe, Ana Hatherly diz que a nossa era é a era da escritalidade, da escribatura e da escravatura, o que remete o leitor aos mecanismos do grafismo, desde a sua origem. Quando a autora ousadamente prevê que “a noção de escrita alargou-se”, expressa ao mesmo tempo a plasticidade do poema, já que para Hatherly escrita e imagem são um único elemento, e as diversas formas de expressão com a palavra que vêm sendo utilizadas desde meados do século XX ao século XXI.

Na segunda parte do poema-ensaio *A idade da escrita*, é importante salientar o momento em que a poeta portuguesa fala sobre o caminho arabesco percorrido em suas escrituras, através de técnicas de escritas ocidental e oriental, um dos aspectos que tornam seus textos quase ilegíveis, além do jogo de palavras, gerador de um hermetismo ilustrado pela ironia.

O grafismo metalinguístico de Ana Hatherly indica disciplina e explosão contida, devido à valorização do Barroco que, unido às técnicas utilizadas para a construção de poemas concreto-experimentais, causaram impacto na literatura produzida em Portugal na década de 60. Rogério Barbosa da Silva e Vera Casa Nova, no ensaio *A mão inteligente de Ana Hatherly*, vêm questionar os modos de escrita dessa escritora, que certamente levam a outros questionamentos que incitam ponderações a respeito do que seja ler. Esse tipo de grafismo levanta questionamentos acerca do que parece literário no pictórico, mostrando que a escrita de Hatherly é híbrida, pela junção da poesia com a pintura, e inventada, a partir de uma linguagem própria da autora, configurada por símbolos semelhantes aos das grafias chinesa e japonesa, processo criativo que implica a legibilidade dos poemas:

A escrita cifrada, a escrita em movimento, a representação icônica (desencadeada tanto pelos borrões, traços e grafemas, desenhados quanto pelas imagens-caligramas) possibilita uma redefinição do que seja ler, uma vez que tanto o ilegível se torna aparente, na medida em que sua escrita sugere uma negação do sentido... Ao legível responde Hatherly com o ilegível, e no ilegível, acentua a possibilidade do legível. (2010, p.182-183)

A respeito do ensaio citado acima, verifica-se que a grafia de Ana Hatherly é inventada, no sentido de que a autora cria um vocabulário próprio, caracterizando sua maneira de dialogar com o texto, e com o leitor através da ilegibilidade. O sentido da

ilegibilidade reside na própria estrutura do poema. É justamente por isso que a poesia concreta possui a denominação de poesia-objeto, e é nessa forma de expressão que reside o que Samira Chalhoub define como “metalinguagem das formas” (2005, p.39). Fica evidente, portanto, que ao ler o texto, o leitor precise fazer releituras para encontrar um sentido inexistente nesse tipo de escritura.

O processo de escrita de Ana Hatherly é a representação do estado evolutivo da palavra tipografada e dos modos de utilização da palavra na poesia contemporânea, evidentes nas experimentações da escritora. Devido a essa evolução constante da palavra são feitas experimentações, nas quais são possíveis realizar releituras de poemas e outros tipos de textos, trazendo ao leitor uma linguagem desprovida da complexidade de vocabulários utilizados em produções de épocas literárias diferentes. Nas releituras realizadas por Hatherly, é visível a extensão do aspecto lúdico, provocado pelo jogo com as palavras, o que reforça a valorização da metalinguagem em seus poemas, ressaltando que esse jogo é o precursor da imagem poética. Rogério Barbosa da Silva, em *Itinerários e labirintos na poesia de Ana Hatherly*, fala sobre a existência do aspecto metalinguístico em torno da poesia da poeta portuguesa:

Assim, se na poesia visual, a palavra espacializada ou esvaziada de seus referentes permite uma discussão sobre os apagamentos sofridos pela imagem e pelo verbo em torno de sua função social, no texto escrito discute-se o próprio estatuto da palavra, seu ser de imagem e, portanto, fictício. (HATHERLY, 2004, p.29)

É possível que o esvaziamento contido na palavra poética de Hatherly apareça sob a variedade de interpretações de seus poemas por parte do leitor, que preenche o vazio do poema, ao mesmo tempo em que ativa a sua participação na leitura, além da importância dada à leitura da imagem gerada pela palavra isolada ou versificada na estrutura do poema. Vale ainda ressaltar que o valor da imagem, entrelaçada ao conceito de escrita, havia sido esquecido por muito tempo no decorrer das produções literárias anteriores às do experimentalismo. A significação da poesia de Hatherly, como tenta-se encontrar por muitos leitores, deve ser encontrada “não pela sua *personalidade*, não pela sua *estrutura de significação*, não pela sua *arquitectura de sentidos*, não pela sua *multiplicidade de nexos*, mas pela sua estrutura essencial – pelo seu radical.” (HATHERLY, 2004, p.42), afirma Pedro Sena-Lino em *Os ossos do poema*, assim como Maria João Fernandes diz, em *Ana Hatherly – Uma Poesia do Segredo*, que

através da poesia da poeta portuguesa se “questiona não só o sentido do real, como o sentido e a forma da linguagem e da própria literatura.” (HATHERLY, 2004, p.75).

Ana Hatherly percorre diversos caminhos labirínticos para chegar às suas próprias definições do que seja a palavra poética, caminhos de difícil percurso, uma vez que existe sempre uma incógnita ao final da leitura dos seus poemas, além dos limites ultrapassados para a sua liberdade de criação artística. Quando se fala em liberdade de criação, esta se refere à contextualização histórica da produção poética de Hatherly, onde se percebe o mantimento da relutância em mostrar seu trabalho às pessoas, e mesmo a dificuldade de acesso a esses trabalhos. Após todo o reconhecimento da metalinguagem na poesia de Ana Hatherly, a própria autora apresenta sua definição do que seja a palavra poética, da qual se dedica a escrever, desenhar e questionar-se a respeito desse instrumento de manifestação artística. A escritora diz, em *O que é a palavra poética?*:

Eu diria que a palavra poética é uma utopia, um lugar-nenhum que se cria, uma hipótese de regimento que eventualmente se concretiza pela convenção, um projecto imaginário que se materializa – tronco e raiz de si mesmo, invencível fragilidade. (HATHERLY, 2004, p.90)

Dessa forma, verifica-se, a partir da definição da autora sobre o que seja a palavra poética, que sua vida é interligada à essência da poesia, da importância da palavra, esta não apenas no sentido poético, mas em seu sentido literal, apesar de Ana ter para si a palavra que distancia o homem do real e o aproxima da realidade ao mesmo tempo, conforme as propostas da poesia moderna, no entanto, trata-se de um organismo vivo, presente em sua vida de forma intensa, como ela mesma afirma em um de seus poemas: “A minha vida é poética: / Paira entre a vaga mentira e a realidade.” (2004, p.167)

Ao ter para si o poder da palavra e utilizá-la em diversas maneiras em suas experimentações, a autora também revaloriza o alfabeto sua evolução até o advento da escrita tipográfica, que permite a elaboração de *re-leituras* da escrita, um campo infinito de possibilidades.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual** – Vídeo Poesia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

CHAUI, Marilena. **A importância da linguagem**. Convite à Filosofia. 12. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999. p.137.

CHAUI, Marilena. *Arte e técnica*. Convite à Filosofia. 12ª ed. Editora Ática. São Paulo, 1999. p. 317.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. São Paulo Editora Perspectiva, 1977.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Reinvenção, Desconstrução e Insistência**. In: PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário. Leonorana. Volume de Homenagem a Ana Hatherly. São Paulo. Editora Edições Colibri. 2010, p. 117-131.

HATHERLY, Ana. **O que é a palavra poética?** In: Interfaces do Olhar. Lisboa: Roma Editora, 2004.

HATHERLY, Ana. **Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro**. In: A casa das musas. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, Ana. **Vozes da leitura**. In: A casa das musas. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 195-201.

HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Editora Escrituras, 2005.

.HOUAISS. **Minidicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARTINS, Floriano. **A visceralidade da escrita**. In: HATHERLY, Ana. A idade da escrita e outros poemas. São Paulo: Editora Escrituras, 2005, p. 13-16.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **A categoria plástica topológica e o lugar das letras**. In: O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica. São Paulo: Editora Annablume, 2011. p. 81-82.

SENA-LINO, Pedro. **Os Ossos do Poema**. In: HATHERLY, Ana. Interfaces do Olhar. São Paulo: Roma Editora, 2004. p. 41-47.

SILVA, Rogério Barbosa da. **Itinerários e Labirintos na Poesia de Ana Hatherly**. In: HATHERLY, Ana. Interfaces do Olhar. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 25-39.

SILVA, Rogério Barbosa da & CASA NOVA, Vera. **A mão inteligente de Ana Hatherly**: entre o gesto e a escrita. In: PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário. Leonorana: Volume de Homenagem a Ana Hatherly. São Paulo: Editora Edições Colibri, 2010, p. 179-185.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Verso e Poesia**. Uma Teoria do Poema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989. p. 85-92.