

## ***O Escritor: Uma “Máquina de Produzir Desordem”***

**Claudio Daniel - USP**

### **Resumo:**

*Ana Hatherly fez uma releitura criativa da herança cultural barroca, ao mesmo tempo em que dialogou com formas e procedimentos da vanguarda internacional (e em particular com a Poesia Concreta), visando a reinvenção da escrita, mesclando recursos da literatura, da música, da pintura e outras formas de expressão. Claudio Daniel aponta o gesto transgressivo da autora ao chamar seu livro “O Escritor” de romance, uma vez que a obra escapa a qualquer definição de texto literário, questionando inclusive o conceito de literatura.*

**Palavras-Chave:** *Ana Hatherly, vanguarda, barroco, labirinto.*

### **Abstract:**

*Ana Hatherly performed a creative rereading of the cultural heritage baroque, and at the same time established a link with forms and procedures of the international vanguard (especially with the Concrete Poetry), pursuing the reinvention of the writing, merging resources of literature, music, painting and other forms of expression. Claudio Daniel points to the transgressive gesture of the author, when she calls her book “The Writer” a novel, since it escapes any definitions of literary text and challenges the concept of literature itself.*

**Keywords:** *Ana Hatherly, vanguard, Baroque, labyrinth.*

O *escritor*, de Ana Hatherly, é um livro sem palavras formado por linhas, formas gráficas, cores, letras, números, dispostos numa ordem geométrica caótica no espaço em branco da página, contrariando hábitos rotineiros de leitura. Dizer que este livro é um “romance” é um gesto transgressivo da autora, uma vez que a obra escapa a qualquer definição de texto literário, questionando inclusive o conceito de literatura, já que o seu “texto” é puramente visual. A impossibilidade de leitura linear desse livro estranho convida a inteligência do leitor a perder-se em seus intermináveis trajetos possíveis, numa aventura entre o risco e o cálculo planejada pela autora, que busca uma relação de cumplicidade criativa com o leitor.

É evidente que neste labirinto destituído de centro<sup>1</sup>, que não oferece as regras de um programa para facilitar sua decifração, toda tentativa de leitura é uma temeridade, ou, mais exatamente, uma das quase infinitas possibilidades de construção do sentido; acrescentar mais uma é apenas cumprir o desígnio da própria obra, que rejeita certezas estáveis: seu território é o da instabilidade criadora, e nisso reside o seu encanto.

O título do livro apresenta uma indisfarçada ironia, ao identificar com a palavra “escritor” um conjunto de imagens que não é, exatamente, o tipo de produção que se espera de alguém que pratica a literatura, ou seja, *texto verbal*. Seria um paradoxo ou provocação, se esquecêssemos o conceito de *texto visual*, que Ana Hatherly foi buscar em Max Bense para definir a poesia figurativa do barroco português, no livro *A experiência do prodígio*. Conforme Affonso Ávila, “a poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional” (ÁVILA, 1994: 29). Para isso, recorreu “ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas” (idem).

A composição híbrida, que recusa ser um artefato meramente *literário*, segundo Ávila, equivale a uma “poesia não-verbal, construída a partir de signos visuais, de formas aleatórias ou geométricas” (idem, 35-36), que nasce de



uma “nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pode o escritor lograr uma linguagem mais inventiva” (idem, 29). Seguindo o raciocínio traçado por Ávila, podemos considerar *O escritor* um artefato estético que desconsidera as distinções entre literatura e artes visuais, bem como entre ficção, poesia e qualquer outro gênero delimitável, trazendo “uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura” e uma “alteração nos hábitos culturais” que ainda está “longe de ser assimilada”<sup>2</sup> (HATHERLY, 1979: 110).

Composta entre 1967 e 1972, essa obra inusitada é um *work in progress* cujos “diferentes graus de legibilidade se tornam um desafio à construção de significados” (HATHERLY, 1975: 6). Ao publicar a obra, em 1975, a autora, de maneira paradoxal, finaliza e propõe o recomeço do trajeto nesse labirinto de imagens. Nas palavras de Ana Hatherly, “o autor concebe o percurso da experiência e realiza-o primeiro mas ao publicá-lo deturpa-o, isto é, transfigura-o, e desse modo a sua experiência o ultrapassa” (idem, 5), agora que o livro fica à mercê da “interpretação que dela hão-de fazer os leitores” (idem).

É assim, prossegue a autora, que “o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo nesse processo histórico” (idem, 6). Em lugar da passividade inerente às narrativas tradicionais, em que o leitor é conduzido pelo autor até um desfecho coerente com a construção ficcional, neste anti-romance de imagens que constitui “uma estrutura viva, em constante processo de transformação” (HATHERLY, 1979: 109), temos a participação imaginativa do leitor<sup>3</sup> numa subversão da ordem convencional de leitura, inclusive da obra aberta regida por regras específicas.

Esta subversão artística representa outra, no campo social (recordemos que *O escritor* foi gestado na fase final da ditadura salazarista): trata-se da quebra de hierarquias, funções e normas, numa consciente e deliberada anarquia criativa. No parágrafo final da nota introdutória, Ana Hatherly registra o “desânimo”, a “descrença”, a “revolta” e a “repulsa” de sua geração ao sistema vigente; *O escritor* seria, nesse contexto, “uma representação



necessária dum estado de repressão prolongada” (HATHERLY, 1975: 6) e um convite à resistência pela capacidade radical de invenção.

*O escritor*, segundo Ana Hatherly, é uma “narrativa em 27 fases”, em que o sentido de cada fase “é posto em movimento pela leitura”, que será “sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler” (HATHERLY, 1975: 5). A palavra ilusão, derivada do latim *illusionem*, significa, conforme o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação” (HOLLANDA, 1986: 917).

Ao fazer da ilusão um elemento intrínseco à operação de leitura dessa obra inquietante, Ana Hatherly renuncia à delimitação de sentidos precisos e incorpora o ruído<sup>4</sup>, o desvio da rota, o caos e a dispersão como meios criativos para a construção de significados (assumindo, portanto, todos os riscos apontados por Umberto Eco em *Os limites da interpretação*). As imagens dessa narrativa são compostas de letras, sílabas, sinais de pontuação ou números associados a figuras semelhantes a traços caligráficos; nenhuma palavra consta nesses quadros, a não ser aglutinações semânticas como KPYOTL, MNAA ou MORLU?, que lembram a linguagem *zaúm*<sup>5</sup>, ou transmental, do poeta russo Velimir Khlébnikov, ou as experiências sonoras abstratas de Antonin Artaud (“Talachtis talachtis tsapoula / koiman koima Nara”)<sup>6</sup>. Em algumas fases do livro, as formações léxicas assemelham-se a pequenos poemas que desafiam qualquer possibilidade de pronúncia, pela ausência de vogais; é como se a autora representasse a destruição da língua, retornando ao tema da incomunicabilidade, presente em outras obras como as *Tisanas* e *O mestre*; porém, enquanto nesses títulos a dificuldade de entendimento é urdida pelo recurso ao absurdo, ao *non sense*, aqui a própria referencialidade é abolida na pura música visual e o alfabeto, reduzido a signos plásticos.

Essa tendência é marcante nas dez primeiras fases do livro, nas quais a dificuldade de interpretação é ampliada pela disposição de letras e figuras em páginas duplas, como no *Lance de dados*, de Mallarmé: a leitura dos signos pode



ocorrer na horizontal (de uma a outra página), na vertical, na diagonal, em espiral, como nos trajetos do labirinto poético. Na fase 8, todas as letras são arranjadas num único bloco, inclinadas à esquerda, à direita, invertidas ou sobrepostas, com borrões de tinta que sugerem a desintegração do alfabeto em puro ruído ou caos caligráfico (Figura 1).

Essa fase prenuncia o segundo andamento do livro, em que o grafismo se sobrepõe ao traçado das letras, assumindo a completa abstração, com o acréscimo de cores e a justaposição de figuras como círculos, quadrados, linhas, curvas e outros elementos, inclusive ícones como a mão que segura uma caneta (fase 12), setas (fase 17) e ondas paralelas simulando o perfil de um rosto, com poucas inserções de letras e números, que são colocados em legendas dispostas abaixo das imagens, como nos emblemas barrocos (fases 13, 15 e 16).

O rosto caligráfico que surge na fase 13 assume diferentes variações de traçado, num *crescendo*: na fase 17, ele é uma figura puramente geométrica, em branco e preto, composta de linhas ondulantes e formas triangulares, com saliências que sugerem o nariz e a boca; nas fases 18 e 19, o rosto é borrado, e o desenho se torna mais enigmático, numa sucessão de curvas; na fase 20, adquire um perfil próximo à caricatura, e o traçado do contorno começa a sugerir um texto; nas fases 21 a 23, esse texto embrionário está dentro e fora dos limites do rosto, que é indistinto da própria



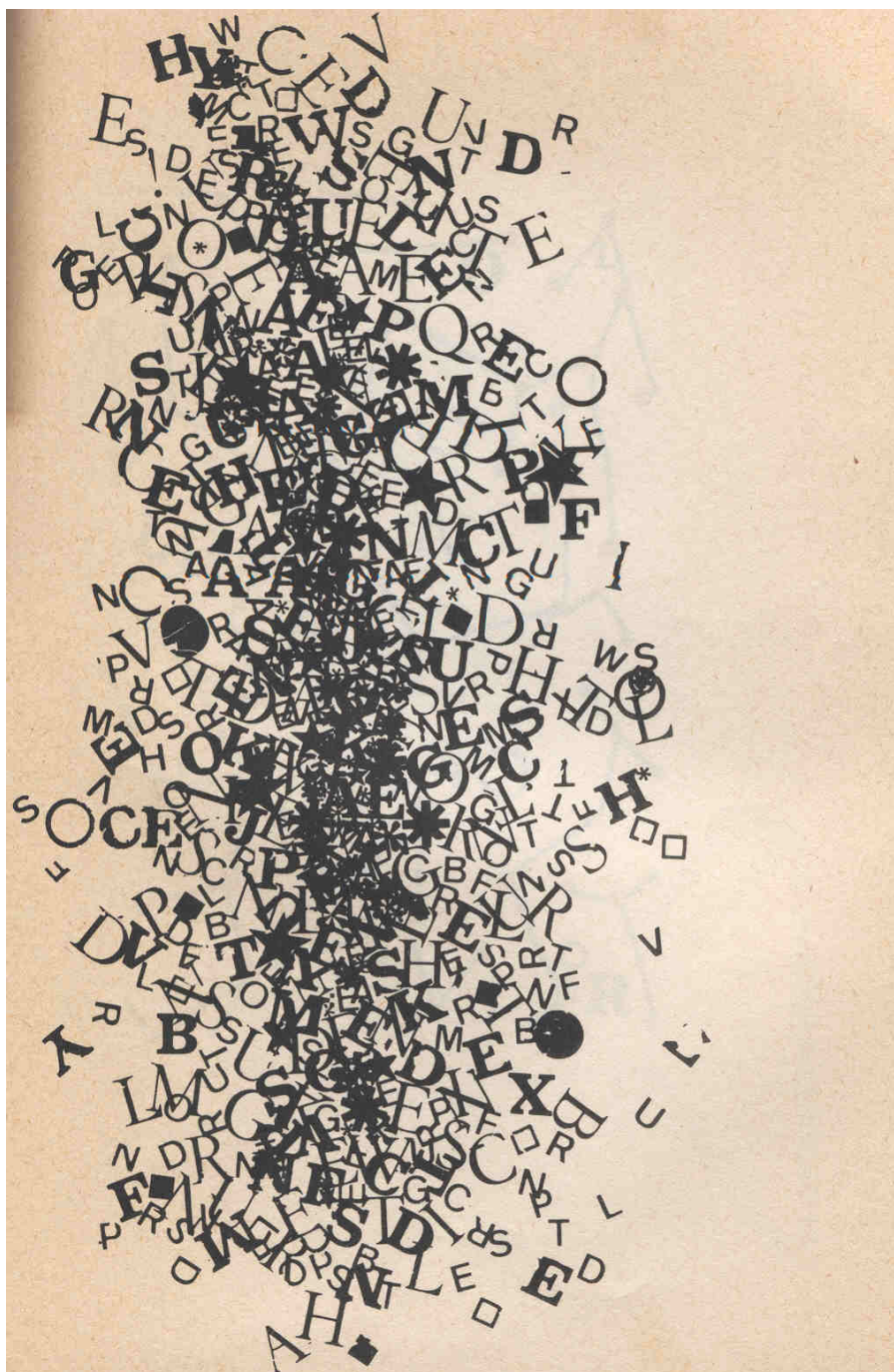


Figura 1

escritura, como nos desenhos caligráficos árabes; na fase 24 (Figura 2), o rosto é representado pelo perfil de uma sombra de cuja boca sai uma profusão de letras, em explosão anárquica; por fim, na fase 27, as letras ressurgem alinhadas, em sequência alfabética, na coluna à esquerda da página, ao lado de outra, que reproduz um borrado texto caligráfico<sup>7</sup>.



O alfabeto está no início e no término desse livro ilegível em que “o texto e a imagem comparecem num horizonte em que a contemplação e a leitura se confundem e são naturalmente geradoras de mistério ou pelo menos de enigmas”, segundo Jorge Molder (*in* HATHERLY, 2000: 7).

Uma possível interpretação dessa dinâmica de signos permite sugerir os personagens de uma obra que se pretende um “romance”: são eles o enunciador e o enunciado, ou ainda a vida e a linguagem, numa complexa relação de aproximação e distanciamento, de construção e dissolução do sentido e do próprio sujeito, que se fragmenta em múltiplas faces que se contemplam, como na página dupla da fase 14.

Temos portanto a alegoria de uma tensão entre significante e significado, entre indivíduo e história e consigo mesmo, numa complexa trama labiríntica assumida pela autora, quando afirma que “os problemas da escrita” refletem “os problemas do autor/vs. /sociedade”, bem como “a solidão do escritor” (que “chora lágrimas de tinta”), e ainda “o duelo autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor” (HATHERLY, 1979: 111).

Podemos fazer um paralelo entre essa angustiada pictografia e o ambiente psicológico do Maneirismo, onde, conforme Gustav Hocke, “o enigma da contradição se tornou algo obsessivo. O homem e o universo divorciaram-se. Os olhares se perdem no labirinto do insondável” (HOCKE, 2005: 25). Affonso Ávila fez observação similar, comparando a “tensão existencial” do homem barroco à do homem moderno, que seriam “um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático”, vivendo



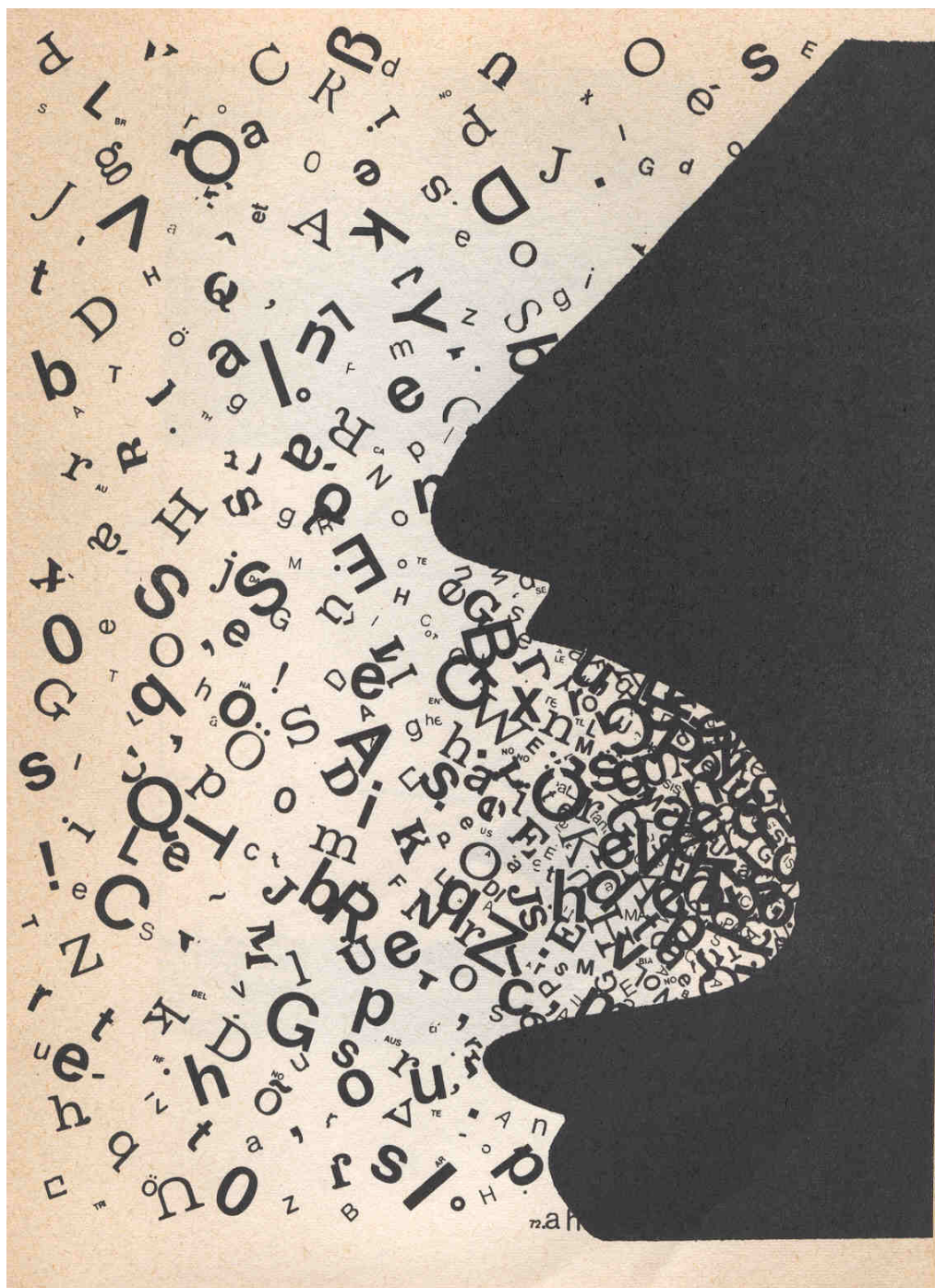


Figura 2

“agudamente e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade” (ÁVILA, 1994: 26). Nessa situação tensa, nada mais natural que o artista “também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas” (idem).

Para o homem do século XVII, a insegurança era motivada pelas guerras, epidemias, pela Contra-Reforma e pela Inquisição; para o homem português da década de 1970, a insegurança era resultado de um sistema político autoritário, em que a censura, a perseguição política, a tortura e o assassinato de dissidentes eram rotinas não menos dolorosas que os autos-de-fé. O escritor que nomeia o livro de Ana Hatherly é talvez o “homem agônico” a que se refere Ávila, representado pela face enigmática que assume diferentes disfarces gráficos; é a própria autora, o leitor e o personagem do livro, num único e multifacetado signo.

Se adotarmos essa estratégia de decodificação do livro (tão hipotética e questionável quanto qualquer outra, nessa “máquina de produzir desordem”), a aparente incomunicabilidade do livro de Ana Hatherly não é uma negação ou ausência de sentido, mas um espelho que reflete em seus múltiplos estilhaços a perda de significados morais sob a égide da intolerância e da violência de uma ordem monolítica, e ao mesmo tempo a afirmação de outras ordens possíveis pelo processo de transgressão criativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ÁVILA, Affonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREITAS, Lima de. *Das geometrias labirínticas*. Revista ICALP, vol. 2/3, 1985, 69-81.

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

HATHERLY, Ana: *O espaço crítico*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HATHERLY, Ana. *Obra visual: 1960-1990*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.



HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

HUIZINGA, Joahan. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2007.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

### Notas:

---

<sup>1</sup> Lima de Freitas, no ensaio *Das geometrias labirínticas*, cita os "labirintos de via múltipla destituídos de centro" (FREITAS, 1985: 71), em que a "arbitrariedade combinatória de todos os sentidos" equivale "à desaparecimento do sentido" (idem, 74): o peregrino descobre que o centro está em toda parte, "nem fora nem dentro, porque deixam de existir, a partir dessa consciência, o 'dentro' e o 'fora' irredutíveis da lógica corrente" (idem). Nesta "máquina de produzir desordem", escreve o autor, confluem o aspecto racional da geometria, ou seja, "estruturas ordenadoras evidentes para a consciência clara e pensante, manifestadas aos nossos olhos como forma, ordem espacial, número, matriz, invariante", mas também um "abismo de caos" e "acelerador de incoerência", ressaltando o caráter de jogo da construção labiríntica (FREITAS, 1985: 71).

<sup>2</sup> Ana Hatherly afirma que *O escritor* "não é verdadeiramente um poema, um conjunto de poemas ou propriamente uma obra literária, no sentido tradicional do termo: na minha opinião, trata-se do que poderíamos chamar simplesmente *um texto-não-texto*". (HATHERLY, 1979: 107)

<sup>3</sup> Maria João Fernandes, comentando o livro *A reinvenção da leitura* (1975), de Ana Hatherly, fala na "leitura como criação e a criação como interpretação, decodificação do texto que se oculta sob o texto" (HATHERLY, 2004: 79). Fernandes diz, no mesmo ensaio, que "Os problemas mais gerais da comunicabilidade do texto levam, segundo a autora, à prática do texto-imagem 'que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado', alargando este para o que se poderia designar por um 'campo de significação integral' e representam uma tentativa de alargar o campo da leitura e o campo da escrita, restituindo-lhes a sua 'força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica'" (idem).

<sup>4</sup> Abraham Moles, no livro *Teoria da informação e percepção estética*, considera que a diferença entre sinal e ruído é arbitrária e que, em algumas situações, o ruído, "fenômeno anárquico da natureza, desprovido de sentido" é na verdade "uma mensagem particular" que não é entendida porque "o receptor não está a par das intenções do transmissor" (MOLES, 1969: 96). Nesses casos, a ausência de significação imediata não quer dizer carência de informação; ao contrário, haveria aqui uma quantidade maior de informação, já que esta, para Moles, é derivada "da originalidade, e não da significação" (idem, 41).

<sup>5</sup> Marjorie Perloff define o zaúm como "linguagem que corrói ou ignora os significados convencionais de uma determinada palavra, permitindo assim que o seu som gere o seu próprio círculo de significações, ou, em sua forma mais extrema, a invenção de novas palavras baseadas puramente no som" (PERLOFF, 1993: 214).



<sup>6</sup> É possível fazermos um paralelo entre os procedimentos estéticos utilizados por Ana Hatherly em *O escritor* e as experiências do futurismo italiano. Comentando os manifestos de Marinetti, a ensaísta norte-americana Marjorie Perloff fala numa “tipografia inovadora, expressiva — o uso de diferentes cores de tinta e de diferentes tipologias, espaçamentos e tamanhos de letras e de palavras — assim como um elaborado sistema de artifícios onomatopaicos, substituirão o ‘código cifrado abstrato’ da sintaxe” (PERLOFF, 1993: 118). Recursos similares vamos encontrar nos livros visuais do cubo-futurismo russo e nos manifestos dadaístas de Tristan Tzara, todos antecidos pelo *Lance de dados* de Mallarmé. O que diferencia o “texto-não-texto” da autora portuguesa, talvez, seja o seu caráter narrativo de sequência de imagens, ainda que sem óbvia referencialidade, e uma aplicação muito particular do uso das cores e imagens como forma de escrita.

<sup>7</sup> Segundo Ana Hatherly, a “lápide ou estela funerária dos modelos da cultura, expressos pelo alfabeto latino que surge corroído ao lado da escrita manual, ilegível já em parte e que se perde na impossibilidade da leitura tradicional” prefigura “o fim duma concepção da sociedade, da cultura e da história” (HATHERLY, 1979: 112).

