



O traço em Ana Hatherly – a letra do desenho, o desenho da letra

The trace in Ana Hatherly – the letter of the drawing, the drawing of the letter

Erick Gontijo Costa

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Varginha,
Minas Gerais / Brasil

erickgcosta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9571-3876>

Resumo: Neste artigo, investigam-se o pensamento do gesto e a presença do traço como elementos comuns às obras visuais e aos poemas de Ana Hatherly. A reflexão se fundamenta em textos teóricos da autora, em um ensaio de Gonçalo Tavares a respeito da presença do traço nas palavras e nas imagens, no conceito de “escritura”, extraído de *O império dos signos*, de Roland Barthes, e no conceito de “anacrusa”, tal como formulado por Maurice Blanchot. Por fim, demonstra-se a indissociabilidade entre palavras e imagens nas anotações de sonhos presentes no livro *Anacrusa*, de Ana Hatherly, além de se delimitar os efeitos da reinvenção da leitura formulada pela autora ao longo de sua obra.

Palavras-chave: traço; letra; imagem; leitura.

Abstract: In this paper, the gesture thinking and the presence of the trace are investigated as common elements to Ana Hatherly’s visual works and poems. The reflection is based on the author’s theoretical texts, in an essay by Gonçalo Tavares about the presence of the trace in words and images, in the concept of “writing”, extracted from Roland Barthes *The Empire of the Signs*, and in the concept of “anacrusa”, as formulated by Maurice Blanchot. Finally, it demonstrates the inseparability between words and images in the dream

notes present in the book *Anacrusa*, by Ana Hatherly, in addition to delimiting the effects of the reinvention of reading formulated by the author throughout her work.

Keywords: trace; letter; image; reading.

1 A palavra-escrita

Para abordar a obra de Ana Hatherly, tão ampla e em si diversa, é importante acompanhar o gesto fundador de seu traço, que parece estar no cerne de sua escrita, seja no campo da poesia ou das artes visuais. Nessa obra, figura-se o gesto como ação condensadora de elementos heterogêneos em jogo na escrita, em que se articulam palavras e imagens ora à beira do sentido, ora dele apartadas:

O corpo fala
na muda voz da ideia cruamente pura

seus poderes são pensamento-acto

Oh sombra impaciente
ardes sem limite
(HATHERLY, 2018, p. 202).

Como pensamento e ato corporal amalgamados em palavras e imagens, a escrita, sendo visível e legível, tende a abrir-se à sua ilegibilidade constitutiva, onde coexistem sombra e luminosidade. A sombra ardente, nessa escrita, como veremos, é talvez o traço como potência de vir a ser palavra, imagem, ou, ambas coexistindo, imagem verbal.

Decorre, da indecidibilidade entre palavras e imagens, a frequente resistência dos textos à leitura fundada na compreensão imediata, embora não se trate de abolir o sentido, mas reinventar formas de ler. Seja nos poemas, seja nos textos imagéticos da autora, palavras e imagens instauram, ao regressar a seu estatuto de gesto e de traço, um litoral de concretude literal, que, se resiste a ser decodificado, abre-se, entretanto, à possibilidade de significação, sem que se elimine a opacidade do corpo cifrado no gesto.

Por meio do gesto fundador do traço na raiz da imagem e da palavra, Hatherly sulca, no território da comunicação, um espaço estrangeiro, em que

o gesto de traçar permanece aquém da significação, desestabilizando a leitura acostuada ao sentido:

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).

A palavra-escrita, como gesto de sulcar no campo do sentido o movimento do gesto, traz à tona o enigma que há no cerne da linguagem, justamente porque essa palavra é também “imagem detida”, isto é, traço de imagem que não se oblitera pela comunicabilidade. A comunicação, em nome da legibilidade, ao textualizar os traços em palavras significativas, oculta a matéria do verbo, mas o que de mais arcaico há no labor da palavra – o gesto fundador do traço – permanece imagem recolhida no cinema do texto. No rastro desse “ser invisível”, o poema revela o estatuto literal da palavra que, sendo possibilidade de sentido, indica sua raiz ilegível. Na ilusão textual das imagens, resta, portanto, um quase nada velado, que se pode ver, se houver desejo de desvelamento.

2 A imagem codificada

A respeito da coexistência entre palavras e imagens em seu trabalho, Ana Hatherly afirma: “O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação

com a palavra” (HATHERLY, 2003, p. 5). No mesmo texto, a autora afirma ainda um movimento contrário na dinâmica de sua criação: “O meu trabalho começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes” (HATHERLY, 2003, p. 5). Em um primeiro momento, haveria primazia da escrita e derivação para as artes visuais, ao passo que, em um segundo momento, o processo se inverte: das artes visuais para a escrita. Em cada um desses movimentos aparentemente contraditórios, há uma designação de si: “sou um escritor”, “sou um pintor”. Interessa, nesses fragmentos, menos situar uma origem do ato de criação que identificar a tendência metamórfica entre essas práticas, fundadas na mesma matéria. Porque, em Ana Hatherly, muitas vezes escrita e imagem se dão a ler como processo em trânsito, sem que haja fixação da escrita no território da escrita ou da imagem no território da imagem.

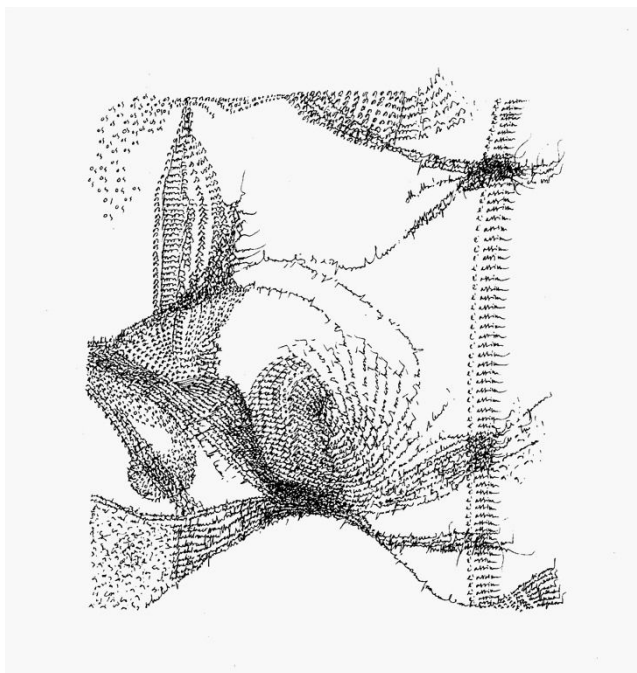
A aparente contradição entre os dois fragmentos mencionados é, portanto, reveladora quanto à natureza dupla do gesto de escrever, que confina com o de desenhar, e do gesto de desenhar, que confina com o de escrever. No livro *A reinvenção da leitura*, essa proximidade é assim explicada: “Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.” (HATHERLY, 1975, p. 5).

Na obra de Hatherly, a “palavra-escrita” seria uma imagem codificada, em que há possibilidade de sentidos múltiplos, sem que se elimine a comunicação do incomunicável presente na raiz das formas, isto é, a comunicação do traço hesitante entre palavra e imagem:

Como já há muito venho dizendo, a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário. Escritor e leitor – no sentido mais lato – têm de se apoiar na força da imaginação referencial porque, na escrita, como na leitura, opera a função simbólica, e o símbolo é a presentificação de uma ausência. Seja qual for o tipo de escrita, visual, sonora, gestual, seja qual for o tipo de suporte estamos sempre ante imagens codificadas. E desde que haja codificação, haverá necessidade de decodificação para que a comunicação se estabeleça,

mesmo que essa comunicação deseje comunicar a sua incomunicabilidade (HATHERLY, 2005, p. 107).

Um interessante exemplo em que a escrita se apresenta como “fala muda”, traço de sentido suspenso, imagem de uma ausência (ausência do próprio sentido), é a pintura verbal intitulada “É preciso compreender”, emaranhado de palavras-imagens, cujo traço é inconfundível:



HATHERLY, 1975, p. 9.

O título aponta uma necessidade de compreensão, justamente, onde há ilegibilidade. O grafismo¹ de Ana produz, no interior da

¹ Palavra utilizada pela autora para indicar as modulações dos elementos geométricos da escrita ocidental, tendo como contraponto e modelo as escritas orientais, a fim de transformar a grafia ocidental em ícone gráfico, do qual ressaltam sobretudo a materialidade e a impressão do gesto.

linguagem, uma série de desvios: a deformação da palavra em linhas e rasuras, que pode ser também o princípio da formação de palavras por linhas que parecem ganhar aspecto verbal. O jogo é aqui o de imposição da leitura pela impossibilidade de ler. Do ponto de vista da significação, o texto resiste à interpretação que vise a encerrá-lo (compreendê-lo) no território do sentido, porque é outro o seu território: lugar em que o “corpo da grafia” (HATHERLY, 2005, p. 89) é limite de sentido, que entretanto demanda compreensão. Como reinvenção da leitura, a obra de Hatherly propõe, para além da decodificação, que se apreendam os elementos em jogo na composição poética verbal e visual.

A fim de expandirmos o entendimento da função estruturante do traço nos desenhos e na escrita de Hatherly, recorreremos, a seguir, a algumas formulações de Gonçalo M. Tavares e ao livro *O império dos signos*, de Roland Barthes, autor a que Hatherly se refere algumas vezes.

3 Traço, letra e desenho

Gonçalo Tavares, em *A temperatura do corpo*, formula a existência de uma “raiz comum de onde provêm tanto a escrita como o desenho.” (TAVARES, 2001, p. 67). Para o autor, “Essa raiz comum – o traço – tem potencial para desembocar ou na letra, dando primazia à *legibilidade* ou, no desenho, projectando a *visibilidade* para primeiro plano.” (TAVARES, 2001, p. 67).

Na obra de Hatherly, sobretudo nos grafismos, joga-se com o traço na raiz das palavras e das imagens, que nunca desembocam por inteiro nos territórios da legibilidade ou da visibilidade. Entre letra e desenho, capturado em meio ao movimento de passagem do traço informe à forma ou da forma ao informe, o grafismo de Hatherly revela a instabilidade do traço na letra e no desenho. Ainda segundo Tavares, o traço, em si, é “sempre exterior e diferido” (TAVARES, 2001, p. 67), “pré-significante e pré-representativo, convertendo-se sempre em algo, o que implica a sua evanescência sem ponto final definido.” (TAVARES, 2001, p. 67). O traço, como elemento diferido, insinua-se na criação em vias de se fazer letra e desenho ou no desenho e nas letras se rasurando pelo gesto do traço. A tarefa de leitura, por sua vez, no limite do impensável, em uma obra como “É preciso compreender”,

é, se não a captura do traço diferindo-se, a formulação de hipóteses em presença do traço na forma em movimento.

Sem decidir pela visibilidade do desenho concluído ou pela legibilidade da escrita, os grafismos de Hatherly – e também alguns de seus poemas – visam ao que na imagem opera como traço remanescente ou letra potencial. A partir das palavras de Gonçalo Tavares, esse traço remanescente ou letra potencial na imagem seria como “um *arché* tatuado nas costas que embora constantemente reprimido jamais é esquecido por completo, funcionando essa *legibilidade resistente* como travão que impede a explicitação total de um ansioso visível” (TAVARES, 2001, p. 68). E porque é o traço a matéria de Hatherly, pode-se dizer, de modo análogo ao que Tavares formula como *legibilidade resistente*, haver também uma opacidade visível nas imagens e nos escritos da autora. Seja em sua ilegibilidade, seja em sua opacidade, o que se guarda é a hesitação do traço entre escrita e desenho, desvelando “a letra do desenho e o desenho da letra” (TAVARES, 2001, p. 69). Em Hatherly, o traço é, portanto, *arché* de que se originam a letra e o desenho, permanecendo começo hesitante no desenho opaco das letras e na legibilidade potencial dos desenhos.

A seguir, o conceito de “escritura”, tal como formulado por Roland Barthes, permitirá alguns desdobramentos sobre a prática do traço como elemento de criação no território instável entre palavra e imagem. Também a partir de Barthes, identificaremos algumas consequências da prática escritural para a leitura da obra de Hatherly.

4 O império do signo e a escritura

Em *O império dos signos*, Roland Barthes, ao investigar o entrelaçamento entre texto e imagem na linguagem oriental, detecta um “recuo dos signos” (BARTHES, 2007, p. 5) para um momento anterior à significação, revelando a materialidade aquém do sentido, a qual se impõe como um lugar vazio em todo pensamento e toda linguagem. Trata-se de uma percepção da estranheira radical da imagem dos signos, que entretanto circulam naturalmente na gestualidade e na materialidade da língua oriental. Nesse “recuo do signo” (BARTHES, 2007, p. 5), revelou-se, para o ensaísta, algo similar àquilo a que Ana Hatherly nomeia “corpo da grafia”:

As palavras dirigem-se umas às outras
dormentes nos dias cinzentos
acordam nos sonhos
mas acordam-nos dos sonhos
salvadoras-matadoras
roedoras de raízes

O seu alcance é
a vastidão erma do sentido

À flor do rio do olvido
o seu brilho
flutua fugaz no corpo da grafia
(HATHERLY, 2005, p. 89).

Segundo o pensamento poético de Hatherly, é na “vastidão erma do sentido” que se alcança a materialidade visual e sonora que se esquece na palavra. A grafia em si – a sua “corporalidade” de som e imagem, que se apaga na comunicação para que haja sentido – é o que brilha no poema, retirado do circuito cinzento e opaco da comunicação.

O corpo da grafia revelado no poema e na experiência barthesiana com a língua japonesa, por sua vez, produz-se de forma que “um tênue filete de luz busque, não outros símbolos, mas a própria fissura do simbólico.” (BARTHES, 2007, p. 9-10). Busque não outros símbolos, porque “Essa fissura não pode aparecer no nível dos produtos culturais” (BARTHES, 2007, p. 9-10), mas em “situação de escritura”. (BARTHES, 2007, p. 10).

A respeito dessa “situação de escritura”, Barthes acrescenta: “Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável” (BARTHES, 2007, p. 10). Como se pode perceber, há também em Barthes um projeto de revirada dos modos de ler, próximo à reinvenção da leitura proposta por Hatherly. Para ambos, trata-se de uma subversão da ordem simbólica, em que há rupturas e recriação das formas de se perceber a linguagem.

Em situação de escritura, o gesto traça um litoral no interior da linguagem, que se abre para seu exterior, para sua materialidade pré-

significante. Nesse limiar, vislumbra-se o puro traço, que permanece, como demonstra a obra de Hatherly, potencialmente significante.

Os efeitos da presença desse litoral literal podem ser desdobrados a partir do entendimento barthesiano da noção de “escritura”, por ele aproximada do acontecimento a que se nomeia *satori*. Acontecimento no limiar entre a linguagem e seu exterior, capaz de abalar o pensamento, a fala e o sujeito que na linguagem habita:

A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência (BARTHES, 2007, p. 10).

A escritura, tal como proposta por Barthes, em nada se confunde com escritas fundadas na expressividade subjetivista ou com práticas estéticas de fenômenos identitários, já que, como diferença irreduzível, o traço fundamental da escritura impede a possibilidade de coincidência entre um signo e um referente, entre um signo e outro signo, entre um eu e uma ficção suposta de si mesmo. A escritura tende para fora de representação, para fora da ficção, ao produzir-se como um vazio de fala.

Assim o é porque a escritura produz a incerteza no saber, um tremor em que as formas conhecidas de sustentação do saber – isto é, o signo e seus referentes discursivos – já não se reconhecem. Esse não reconhecimento seria justamente efeito da hesitação do traço entre palavra e imagem. Efeito do traço que irrompe na cena de escritura, produzindo-se como vazio de fala, que desaloja aquele que escreve e aquele que lê de seus supostos lugares de saber. Em Hatherly, assim se escreve o vazio de fala decorrente do abalo simbólico do traço escritural: “A máscara da palavra / revela-esconde / o rosto vago / de um sentido mundo” (HATHERLY, 2005, p. 63). Na máscara vazia da palavra, sujeito e mundo reduzidos a traços estão no poema como o rosto vago do sentido e a ausência do que nele repercute. O traço, por sua vez, como marca da incomunicabilidade do dizer imagético,

subsiste nessa obra como “letra do desenho” (TAVARES, 2001, p. 69) e “desenho da letra” (TAVARES, 2001, p. 69), impedindo a fixação das formas e expandindo o território da comunicação ao incomunicável, isto é, à sua matéria visível e audível.

5 A inteligência das mãos

Em Hatherly, a procura do gesto e do traço fundamenta uma reinvenção do entendimento da escrita e do desenho: “Como já expliquei no meu livro *Mapas da imaginação e da memória*, comecei com uma investigação da escrita arcaica chinesa, interiorizando-a como gesto que se auto-conceitualiza – ou, como eu então disse, até a minha se tornar inteligente.” (HATHERLY, 2005, p. 114).

A escrita, como “gesto que se auto-conceitualiza”, é um ato de traçar que coincide com uma forma de pensar. É “pensamento-acto” (HATHERLY, 2018, p. 202), cujo traço de sustentação, sendo potencialmente palavra e imagem, é já um pensamento latente. O intuito parece ser aqui uma descida ao intraduzível que está na raiz comum das palavras e das imagens. A partir de Barthes (2007, p. 11), diríamos: “descer ao intraduzível, sentir sua sacudida sem jamais a amortecer, até que, em nós, todo o Ocidente se abale e vacilem os direitos da língua paterna”.

A inteligência gestual, tal como formulada por Hatherly é, sem dúvida, afeita a suas obras visuais. Interessa-nos aqui, entretanto, investigar a escrita de imagens em suas anotações de sonhos. A partir de Barthes, é possível afirmar que tais anotações permitem “conhecer, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível” (BARTHES, 2007, p. 11) da língua, ao franquear, na escrita, um espaço intraduzível de imagens e palavras hesitantes em presença do traço, não exatamente anterior à escrita, mas nela reconhecível como um começo.

6 Anacrusa: um hipotético começo da escrita

Para pensar o estatuto dos sonhos e de sua escrita na obra de Hatherly, comecemos pela seguinte frase: “A imagem é qualquer coisa que está diante de nós e inicia algo” (HATHERLY, 2018, p. 16). A expressão “diante de nós” instaura uma categoria espacial, mas é na imagem que algo tem início. O elemento temporal, justaposto à lógica

espacial, permite supor que, em certo sentido, a imagem antecede seu espectador. Assim, na imagem, algo se inicia e chega ao espectador, como em um sonho que se antecipa a quem o recebe e, com ele, recebe algo mais. Nesse indeterminado “algo”, talvez resida uma ideia de começo (e não exatamente de origem) propícia ao pensamento do traço em relação à imagem e da imagem em relação à palavra, na obra de Hatherly. Começo como o que inicia e permanece nos desdobramentos da coisa iniciada.

O sonho, como uma das operações fundadoras de escrita na obra de Hatherly, instaura certa circularidade entre traço, imagem e palavra. Em seu estatuto de imagem de início, o sonho nos antecede, dizendo-nos respeito. Isso que nos antecede, partindo de nós para nos ultrapassar e nos concernir, assim se diz em alguns versos do poema “A corrida em círculos”, da autora portuguesa, presentes no livro *As aparências*, de 1959: “A viagem que o meu ser empreende / Começa em mim, / E fora de mim, / Ainda a mim se prende.” (HATHERLY, 2005, p. 21).

Há uma espécie de circularidade entre imagens e palavras, nas quais se pode supor também a existência de um traço que, sendo anterior a palavras e imagens, só pelas imagens e palavras se pode depreender. Em outros versos do mesmo poema, essa hipótese parece ganhar consistência: “O círculo é a forma eleita / [...] É o que principia / No que está acabado.” (HATHERLY, 2005, p. 21). Lembremos: a imagem de um círculo não deixa de ser um traço que tem em seu hipotético fim um começo não menos hipotético.

A respeito dessa articulação circular entre imagens em que algo se inicia, palavra, traço e sonho, um importante livro de Hatherly é *Anacrusa – 68 sonhos*, em que se podem ler as anotações de sonhos da autora, datadas de 1959 a 1982. O livro foi publicado em 1983 e os primeiros textos são de 1959, um ano após a publicação de seu primeiro livro, intitulado *Um ritmo perdido*.

A palavra “anacruse” (ou anacrusa), em música, remete a um elemento da composição que marca um começo que permanece como começo insituável no decorrer da música. Segundo Maurice Blanchot, trata-se da duração de uma espécie de tom débil ou silêncio insituável, entretanto audível:

A anacruse é sem dúvida, para os gregos, um simples prelúdio, o prelúdio, por exemplo, da lira. Em exemplos

do século XIX, ela se complica: no primeiro compasso, o inaugural, nada se ouve, ou se ouve um tom tão débil, que parece falhar e que, por isso, dura sem durar, ou dura mais do que dura de fato, de modo que, depois dele ou a partir dele, a nota por fim tocada se eleva a um esplendor às vezes prodigioso, esplendor ou impulso tão forte, que só lhe resta regressar a (recair em) um novo silêncio. Assim, o antes e o depois se deslocam e não se fixam num lugar determinado, sem que o ouvido treinado ouça aí a confusão de uma desordem (BLANCHOT, 2011, p. 44-45).

A anacruse – como começo em que um quase nada se ouve ou como um tom débil de falha aparência – dura silenciosamente e destitui antes e depois. Sendo prelúdio, sua permanência, segundo Blanchot, é a de um começo silencioso prolongado na obra em execução: “através da anacruse, se sustenta o silêncio daquilo que ainda se ouve ou vai ouvir-se naquilo que não se ouve.” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37). Tal como o traço seria a raiz da palavra e da imagem e nelas permaneceria “como um *arché* tatuado nas costas” (TAVARES, 2001, p. 68), a anacruse seria um silêncio do começo que, no decorrer da obra, permanece começo.

É nesse sentido, considerando *Anacrusa* um livro em que algo se inicia, que podemos lançar a hipótese de que o sonho, assim como o traço, é um gesto iniciante de escritura na obra de Hatherly. Uma questão decorre dessa hipótese: o que seria, dentro de uma obra, um livro-anacruse, um livro que, não sendo ainda poema ou desenho, traz já o traço fundador do poema e da imagem?

Na folha de rosto do livro, podemos ler:

ana
 crusa
 hatherly
 (HATHERLY, 1983, p. 1).

Nesse breve escrito, percebe-se uma cisão do título da obra, o qual, subdividido, sugere atravessamento (“crusa” / “cruza”) entre nome e sobrenome da autora. Se considerarmos a integridade do texto, vemos um amálgama entre nome do livro (*Anacrusa*) e nome de autora

(Ana Hatherly), reunindo categorias cindidas: escrita e vida. A operação escritural, perceptível entre o que se vê e o que se ouve, sinaliza que vida e obra, assim pensadas, são, mesmo que cindidas, indissociáveis. Há que se delimitar de que vida e de que obra se fala: a vida em jogo é o sonho a se anotar; a obra, as anotações. Mas, a rigor, do vivido/sonhado só se tem uma escrita. Vida e escrita, sem coincidir, não se dissociam, portanto. Reúnem-se por heterogeneidade, como no texto da folha de rosto. Talvez, o sonho (a vida) possa ser pensado como uma anacruse na escrita (obra), um “silêncio daquilo que ainda se ouve” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37), do vivido, na escrita. Assim, algo do vivido permanece no sonho e algo do sonho permanece na escrita.

Neste curioso livro de Hatherly, autora que desde o início de suas publicações despertou interesse entre leitores da psicanálise, há uma epígrafe de Carl Jung, discípulo de Freud, que, como se sabe, é autor de *A interpretação dos sonhos*. A epígrafe de Jung parece servir como contraponto a uma outra forma de ler o sonho, formulada por Hatherly.

A autora sinaliza, como veremos adiante, que o sonho anotado por um escritor serve a propósitos distintos dos pensados por Jung. Na epígrafe – que traz uma citação de *O homem à descoberta de sua alma*, de Jung –, podem-se ler as duas seguintes passagens, que explicitam a cisão entre sonho e vida consciente:

O sonho é uma criação psíquica que, em contraste com os dados habituais da consciência, se situa pelo seu aspecto, pela sua natureza e pelo sentido, à margem do desenvolvimento contínuo dos fatos conscientes.

O sonho não é resultado, como outros dados da consciência, da continuidade, claramente lógica ou puramente emocional dos acontecimentos da vida, mas somente resíduo de uma curiosa atividade psíquica exercida durante o sono
(HATHERLY, 1983, p. 3).

A partir da epígrafe, compreende-se que o sonho é resíduo da atividade psíquica noturna, à margem da consciência. Mas, sendo descontínuo, esse resíduo de vida exterior à consciência anota-se, talvez sinalizando um lugar de nascimento de imagens na obra. Hatherly não

apenas anota os sonhos desde que começa a publicar, mas, depois de já publicados cerca de 14 livros, decide publicar as anotações. Anotar sonhos – tarefa aparentemente banal – participa de um projeto de estabelecer continuidade (ou mesmo coincidência) entre palavras e imagens, que procuram “comunicar a sua incomunicabilidade.” (HATHERLY, 2005, p. 107).

Após a epígrafe, há um prefácio da própria autora, em que se repensam os modos de ler fundados em explicações que, no limite, destruiriam e se sobreporiam ao texto. O leitor é conduzido à interpretação (e não à explicação) que, ao confirmar o que está escrito, prolonga o gesto iniciante da obra e de suas imagens:

A diferença entre a atitude dos antigos e a dos nossos contemporâneos a respeito do sonho, quanto a mim, reside neste ponto essencial: enquanto hoje queremos *explicar* o sonho, os antigos quiseram *interpretá-lo*. No primeiro caso, estamos perante uma atitude de *desmitificação*; no segundo, estamos perante uma atitude de *re-mitificação*. No primeiro caso, desvenda-se para anular; no segundo, desvenda-se para confirmar o véu (HATHERLY, 1983, p. 6).

Prolongar o gesto iniciante da obra não se reduz a mimetização de estilo; trata-se, antes, de interpretação impulsionada pelo traço fundador da obra. É fundamental, ainda, a distinção proposta entre os procedimentos de explicação e interpretação. A explicação problematizada, desmitificadora da obra, anula o véu de sua imagem poética, elimina a obra em nome de um desejo de saber para além do que a obra permite. A interpretação, por sua vez, re-mitifica, confirma a imagem, ao desvendar, ao retirar a venda dos olhos, para re-velar o texto e, nesse movimento, confirmar o véu de sua imagem textual.

Nesse sentido, o que a obra tem a dizer nela está dito, à espera de dizeres que a reverberem. Seguir o seu impulso, identificar seus traços fundadores – elementos de que se compõe uma vida textual –, em nada se confunde com deduzir do texto elementos biográficos ou reduzir o texto a qualquer teoria. Não se trata, evidentemente, de um pensamento antiteórico. O pensamento que melhor convém à leitura dessa obra parece

ser o que nela já está, sobretudo quando latente em “pensamento-acto” dirigido à leitura, atraindo algumas formas de pensar e rejeitando outras.

No prefácio, ao refletir sobre a relação entre os sonhos e sua anotação, a autora propõe a existência de tradução entre imagens e letras, sugerindo ser a anotação do sonho uma forma de leitura interpretativa da imagem onírica:

Quanto ao registro do sonho no texto, o mecanismo que nesse processo se produzia, embora tivesse semelhanças com o da realização dos textos de origem não onírica, conhecido de todos os poetas e ficcionistas, diferia consideravelmente no controle da efabulação, das imagens, etc. No caso do poema ou da narrativa, o autor tem o direito, ou até a obrigação, de corrigir e alterar quando (re)inventa a experiência de modo a servir o objeto artístico que está a produzir. No caso do relato dos sonhos, o autor que aspire à exactidão está moralmente obrigado a apenas traduzir, verter para a escrita uma experiência que recebeu já completa e que não deve transformar, a não ser naquele mínimo que a comunicação obriga (HATHERLY, 1983, p. 5).

Importante ressaltar a distinção entre as anotações de sonhos e as escritas de imagens em narrativas e poemas. Poetas e ficcionistas tendem a corrigir e alterar as imagens; o anotador de sonhos, por sua vez, tende a traduzir fielmente. A diferença, em última instância, parece residir no tratamento distinto dado às imagens por poetas, ficcionistas e anotadores, que, sabemos, coexistem em Hatherly. Assim, a anotação altera sua fonte, mas – se considerarmos o que até aqui se formulou sobre a articulação entre traço, imagem e palavra –, é uma tarefa fiel, na medida em que imagens e palavras guardam, em seu reverso, o fundamento de um traço em comum.

Duas anotações de sonhos do livro de Hatherly podem esclarecer as hipóteses até aqui elaboradas. Em 24 de julho de 1960, a autora escreve: “Era de noite e eu contemplava o céu e a lua, mas talvez fosse um quadro ou um mapa.” (HATHERLY, 1983, p. 13). No sonho, há um olhar e há imagens, mas quem anota e diz “eu” já não vê nem coincide com esse olhar. O anotador, antes, interpreta o olhar presente no sonho. Assim, entre imagens de coisas (céu e lua) e instrumentos de representações de coisas (quadro e mapa), traduz-se a imagem onírica em imagem textual hesitante, velando-se a experiência

desvelada. Anotar é aqui, portanto, um ato de leitura afeito à leitura do texto poético, em que imagens e palavras se unificam.

Aproximando o texto onírico do poético, o traço escritural de Hatherly apresenta-se também na seguinte anotação:

10/08/61

Vão-me mostrando várias folhas brancas de papel que representam as várias etapas da minha vida. Parecem perfeitamente brancas mas cada uma tem alguns pontinhos negros, quase imperceptíveis. Colocadas todas essas folhas umas sobre as outras, o total de pontinhos perfaz uma folha completamente negra (HATHERLY, 1983, p. 17).

Nessa anotação, o próprio sonho acontece já segundo os princípios da escrita, da materialidade que há na base das palavras e das imagens. Reveladoramente, nesse caso, a matéria de escrita, como representação da vida, demonstra que a vida, uma vez feita escrita, é assimilada pela obra. O sonho anotado simula, assim, um enodamento entre a anotação, o suposto sonho da cena de escrita e a vida, em que as palavras assumem uma consistência metafórica afeito aos procedimentos poéticos de Hatherly. A rigor, em sua obra, a escrita de poemas, de anotações e de grafismos sinaliza a existência excessiva de uma forma de vida a habitar a palavra poética. Essa vida sem dúvida ultrapassa as palavras, mas se insinua na densidade incomum algumas vezes assumida por essa escrita:

As palavras pesam
os sinais excedem
o poema é um nó
simulado
(HATHERLY, 2005b, p. 9).

Note-se que, o *enjambement*, nesse poema, ao separar e ligar ideias, acaba por condensar diferentes potencialidades em algumas palavras, que ganham densidade de sentido. Como exemplo, perceba-se a dupla natureza sintática de alguns termos, gerada pela forma nodal do poema: “sinais”, em

relação a “palavras” (primeiro verso), é um objeto, mas, em relação a “poema” (terceiro verso), é sujeito. O mesmo se dá com “poema”: objeto em relação a “sinais” (segundo verso) e sujeito em relação a “nó” (terceiro verso). Tal como dos sonhos só se têm anotações, os sinais da vida se medem por palavras, que se expandem na condensação do poema. Assim, o poema, ao formular um nó entre si e a vida que o excede, indica aquilo que lhe ultrapassa, por meio do *enjambement* que liga e multiplica as funções das “palavras”, dos “sinais” e do “poema”.

É para essa direção – a de uma vida em obra – que aponta a leitura proposta por Melo e Castro, presente no fim do livro *Anacrusa*, na qual o autor comenta o sonho das folhas brancas que se vão preenchendo:

Assim, a escrita do código da escrita (que se pratica ou não voluntariamente), é que passa a comandar o processo da produção das imagens: dos sonhos que se sonham com dimensões, cores, tactos, gostos e cheiros diferentes e de uma diferente qualidade, intraduzível e voluntária. Com isto talvez queira dizer que, para quem tem o ofício de escrever, só a escrita existe e só ela toma conta, totalitária, despótica, absoluta, de tudo, com o seu código de limites e aberturas. E, pobres de nós, escritores, estamos vedado talvez o verdadeiro sonho: quando julgamos sonhar, escrevemos ainda uma vez mais (HATHERLY, 1983, p. 61).

O sonho antecede sua anotação, mas, sendo as imagens sonhadas, em alguma medida, regidas pela obra, o próprio sonho acaba por participar da obra. Nesse sentido, o sonho antecede a obra, mas, em face da obra, faz-se obra. A partir dessas observações de Melo e Castro, podemos, ainda, supor o lugar desse livro na obra de Hatherly: os sonhos anotados em *Anacrusa*, sendo a interpretação do vivido/sonhado, seriam um hipotético começo não cronológico da obra, que acaba por ser assimilado pela própria obra. As anotações participam da obra, sobretudo, porque os sonhos são já uma escrita.

Mas as anotações nunca coincidem de todo nem com o vivido/sonhado nem com a obra poética, uma vez que os princípios da anotação e da escrita poética seriam em parte distintos. Sendo assim, as anotações participam da obra menos como componente poético do que como indício do que na obra não se deixa registrar: o “verdadeiro sonho”, a vida aquém ou além do escrito.

Livro de lugar paradoxal, atópico como o são os supostos “verdadeiros poemas” (HATHERLY, 2005b, p. 9). Lugar para o qual se sinaliza, com a clareza possível, neste breve poema, do livro póstumo *Fibrilações*, de Hatherly:

O verdadeiro poema
não se pode ler
É um tiro no escuro
inaudito e cego
(HATHERLY, 2005b, p. 7).

Assim como, segundo Melo e Castro, “está-nos vedado talvez o verdadeiro sonho”, não se pode ler o “verdadeiro poema”. Mas o que podemos ler é, entretanto, um poema que se propõe como uma verdade sobre o poema ilegível. Talvez, um verdadeiro poema esteja na raiz da palavra e da imagem, “inaudito e cego” como traço fundador e, por isso, ilegível. Procurando fidelidade ao que propõe Hatherly em “É preciso compreender”, talvez seja justamente a ilegibilidade do traço de um verdadeiro poema o que se deva buscar a todo tempo nessa obra, ainda que o objeto da procura seja furtivo. Furtivo ainda que esteja em toda parte, se entendido como uma anacruse, em que “se sustenta o silêncio daquilo que ainda se ouve ou vai ouvir-se naquilo que não se ouve” (BLANCHOT, 2011, p. 36-37). Ideia a que, agora, podemos acrescentar: “Os meus poemas são / o inaudível grito de um sonho” (HATHERLY, 2005b, p. 5).

Nesse livro – *Fibrilações* –, a palavra diz o seu excesso, diz o excesso da palavra. Diz-se como palavra em excesso, soletrada na medida do poema que por dentro – em seu traço – se expande. Ler Ana Hatherly será, no limite do impossível, seguindo o percurso do poeta que “caminha por palavras / bate em duros muros / com um surdo rumor” (HATHERLY, 2005b, p. 11), uma experiência de se abeirar do traço ilegível que há no horizonte de qualquer escrita.

Referências

BARTHES, R. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

HATHERLY, A. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera editores, 2003.

HATHERLY, A. *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editoria Futura, 1975. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

HATHERLY, A. *Anacrusa – 68 sonhos*. Lisboa: &etc.: 1983.

HATHERLY, A. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005b.

HATHERLY, A. *Território Anagramático*. Lisboa: Documenta; Fundação Carmona e Costa, 2018.

TAVARES, G. M. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.