

O ROSTO DA LINHA – ANA HATHERLY

THE FACE OF THE LINE – ANA HATHERLY

Joana Batel*
joanabatel@yahoo.com

Entre a linha da escrita e a linha do desenho existe uma afinidade só descoberta pela sua relação de parentesco. De outro modo, essa relação é inexprimível, conquanto saibamos dela por um reconhecimento imediato. Abre-se, assim, um novo horizonte para a linha, a saber, do sentimento que nos coloca diante da escrita ou do desenho. Para a artista e poeta portuguesa Ana Hatherly, que em meados dos anos 60 inicia um percurso singular pela interioridade da escrita, a linha fibrilar perde o seu rosto de escrita, mas conserva ainda a *máscara* da palavra. Em alguns dos seus poemas visuais a escrita perde a sua soberania na derisão de tudo aquilo que a funda e a imagem toma a dianteira. Ana Hatherly procede à “escuta da matéria” e apela à “reinvenção da escrita”.

Palavras-chave: Desenho, *escrita-imagem*, configuração, síntese, criação artística.

There is an affinity between the line of writing and the line of drawing solely revealed through its kinship. There is no other way of expressing this relationship, we are aware of it by an immediate acknowledgement. Thus, one spans a new horizon to the line, the feeling; which puts us before writing or drawing. To Portuguese artist and poet Ana Hatherly, who in the early sixties initiated a singular course through the inner aspects of writing, the fibril line loses its writing feature, but still retains the word's *guise*. In some of her visual poems, writing loses its sovereignty at the erosion of all which funds it, and depiction takes the lead. Ana Hatherly undertakes the “listening of the matter” and appeals to the “reinvention of writing”.

Keywords: Drawing, *writing-image*, set, synthesis, artistic creation.

* Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

*O decifrador de imagens
persegue um fantasma de vestígios
como Ulisses amarrado
ao querer do conhecer
A descoberta é invenção provisória:
as vozes não se vêem
o que se vê não se ouve
A imaginação
ergue-se do arrepio da sombra
guerrilha entre parênteses
ergue-se da constante chacina
procurando outra coisa
outra causa
outro lado do ver.*

Ana Hatherly, *O Pavão Negro*

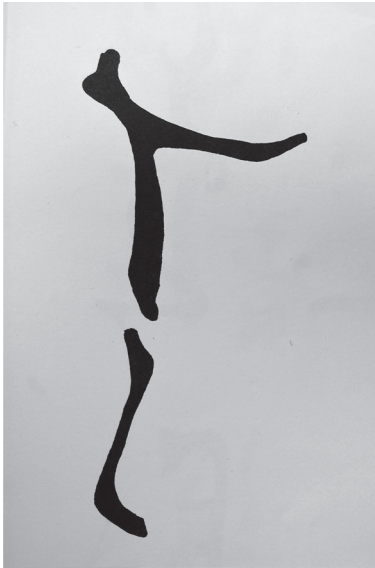
Quando, em meados dos anos 60, Ana Hatherly iniciou o estudo de um dicionário de inglês-chinês que compreendia uma secção dedicada ao chinês arcaico, levantou a ponta de um véu cheio de *pó e civilização*.^[1] No texto que apresenta em *Mapas da Imaginação e da Memória*, Hatherly (1973) relata esse estudo começando por destacar a disciplina que a levou, num primeiro momento, a transcrever os caracteres, com o maior rigor, repetindo o gesto até que este se tornasse natural. A instrução da mão é feita pela repetição dos movimentos, na compreensão da sua pressão sobre a caneta de feltro e o seu deslize na folha de papel, a descoberta da ordem dos traços e as suas derivações e fusões na construção dos caracteres. A escolha da ponta de feltro só pode recair pela semelhança formal do traço quando comparado com o pincel, porém, na sua rigidez, aproxima-se das canetas normais, seja a esferográfica, seja a *rotring*, ou mesmo das canetas de bambu usadas com tinta-da-china. A artista confessa-se “fascinada e obcecada” com o engenho da mão, da forma como ela assume “gratuitamente” as direcções, circularidades, as velocidades da escrita sem resistência, a não ser as primeiras ansiedades próprias da aprendizagem.^[2] A autonomia em

1 Ao longo do artigo, utilizaremos imagens de versos da autora, assinaladas em itálico.

2 (Hatherly, 1973). No mesmo sentido leia-se: “A operação comportava dois tempos. Havia em primeiro lugar uma tensão: a tensão do olhar a requerer todo o corpo cujas sinergias culminam na mão. O olhar de sílex, todo de concentração, comunica à mão o seu rigor. Nem o olhar pestaneja nem a mão treme. Preparada para tudo mas transbordada por todos os lados, a mão mantém-se alerta sem poder começar nem ousar começar. É o primeiro momento. Depois, chega o segundo, aquele a que os pintores chineses chamem ‘pulso vazio’. Anulando-se toda a

relação aos modelos da cópia, aos caracteres desenhados, primeiro a pulso e depois num sopro, é surpreendentemente rápida. Mas tudo isto aponta para um estudo morfológico dos caracteres e nunca para a aprendizagem da língua, que aliás, a artista nunca aprendeu.

Na verdade, sendo Ana Hatherly artista e poeta, de imediato assalta-nos a questão: mas como pode um poeta recusar ouvir o canto de uma língua? Nos desenhos de *Mapas da Imaginação e da Memória*, Hatherly parece renunciar a uma voz que a chama. A artista prefere entusiasmar-se apenas com o desenho da escrita que, na sua visualidade antropomórfica, balbucia sons parecidos às figuras que as formas parecem suscitar (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973.

tensão do corpo, a mão deixa de ser condutora para ser conduzida, conduzida em ressonância com o motivo... esse movente. O olhar induzido pelo motivo é um esboço motor cuja transmissão ao movimento da mão não é directa. Como o não é a relação de mundo a mundo entre o motivo e o desenho. Entre ambos acontece o instante do pulso vazio. Esta passagem ao vazio é uma passagem pelo vazio, pelo nada. É mais do que uma passagem. Nesse vazio, o artista é intimado a desaparecer ou a nascer para si próprio e, com ele, o mundo, não sendo o seu desenho cópia, mas metamorfose desse mundo.” Henri Maldiney *apud* José Gil (2005a: 220).

A artista não é indiferente à língua que escreve, mas ‘escuta na sua matéria’ uma outra voz que ecoa das profundezas negras dos traços, das imagens que deles imaginamos. O gesto “inteligente” que se dá gratuitamente à escrita, envolve-se dessas ressonâncias, e desenha escrevendo (nesses *poemas visuais*), não dizendo nada, mas soando sempre qualquer coisa (figura 3).

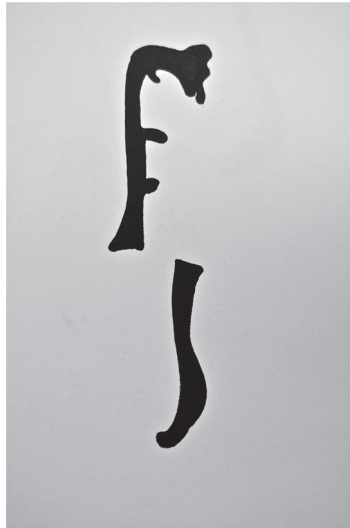


Figura 3. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973.

Ana Hatherly, poeta, encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam. Num desenho de 1970 (figura 4), podem-se ver pequenos traços negros como corpos, antropomórficos que se acumulam em multidões frementes formando uma mancha, que não é de texto, mas que é ainda da narrativa, porque parece contar a história daquela gente ali reunida, numa conversa muda.



Figura 4. *Sem título*, de Ana Hatherly, 1970 (FCG, CAMJAP).

Este cruzamento, que torna quase indistinta a relação entre a mancha do desenho e a mancha do texto, revela uma compreensão muito nítida do esforço necessário para as separar e classificar. Em vários desenhos, de que este faz parte, parece sempre sentir-se, a todo o momento, a decomposição do grafismo quer da escrita quer do desenho, pois a reciprocidade entre ambos não cessa. Nestes poemas visuais, Ana Hatherly toca no mais fundo da inscrição, a artista provoca a estranheza quando recupera a matéria de que são feitos os signos, quando busca a sua raiz imagética, mas também da natureza linguística dos traços, nas inclinações, extensões e contracções, e, ao recuar a esses tempos indefinidos em que a escrita e o desenho se aliavam numa única linguagem, faz ressurgir o problema da distinção e alcance de uma e outro.

A inscrição tem o seu paralelo em toda a criação humana, a criação de uma cultura, dado que nela aquilo que não tem corpo, aquilo que faz parte do pensamento, da imaginação, do sonho, passa a existir, no momento em que é visto através da imagem. Essa visibilidade transforma esse pensamento em coisa, em matéria física inscrita na pedra, na areia, no papel.^[3] Isto signi-

3 A esse propósito leia-se: “O *ser* foi dado aos sonhos; o *existir* foi dado a todas as cousas. O *que existe* não compreende o *que é*, porque o *ser* é uma actividade contra a existência; uma

fica que, pelos riscos e incisões, ganham vida coisas que de outra forma não têm existência. Os animais sulcados na pedra não apresentam aquilo que já existe na natureza: o veado, o auroque, a cabra; antes, fazem aparecer aquilo que o homem deseja deles: a abundância, o domínio, a distinção. O que se torna visível e, por consequência, concreto é aquilo que antagonicamente é, em absoluto, abstracto. O desenho e a escrita reflectem e projectam a experiência da abstracção e aquilo que os distingue será, porventura, a capacidade máxima de dar existência – e disso comunicar – aquilo que só existe no pensamento e na imaginação. Ana Hatherly atua nesse grau de indefinição onde só se sabe, de facto, que se está diante de uma imagem que comunica algo que está para lá da realidade física da sua natureza visual. A artista age ‘entre’ o discernimento da escrita e o do desenho, e desse ‘entre’ (infra-fino?) destaca o exercício de entendimento e separação dos dois modos de inscrição. Hatherly põe a nu o que Goethe aponta ser o *Aperçu*.

Tomando a forma geral de um objecto – escrita num conceito, ou desenhada num símbolo –, esta forma geral reúne todos os possíveis contornos, escritas, configurações, desse objeto, já conhecidos pelo sujeito e outros tantos contornos, escritas, configurações, que esse sujeito pode imaginar por conformidade.^[4] Tomemos, a título de exemplo, o carácter chinês: ao reconhecermos na figura do carácter a geografia da língua para que aponta – chinês ou japonês –, assinalamos na sua silhueta todo o idioma chinês, como se os seus diferentes desenhos, independentemente das suas características, coubessem naquela figura que se torna súmula de todas as formas em que o carácter pode aparecer. Nesse sentido, nessa figura a forma tem um contorno universal, é um esboço no qual todas as formas semelhantes que apontam para esse esboço tomam parte nele. Este processo de reconhecimento daquilo que une todas as formas possíveis de uma coisa só pode acontecer quando o homem “deixa cair” as imagens, “uma sobre outra” (tal como Kant esclarece no §17 da *Crítica da Faculdade do Juízo*), de todas as formas dessa mesma coisa deixando apenas aquilo que é coincidente e que configura o que se pode chamar uma *forma ideal*, que, para Goethe, seria a forma original e a matriz de todas as outras.^[5] Esta forma original

actividade anticorpórea, uma flecha lançada na direcção da morte. Também a *existência* é uma resistência contra o ser, o *velarium* onde falece a luz, o açude que quebra o ímpeto das águas.” (Pascoaes, 1987: 40)

4 Cf. “Cada forma é algo em aproximação histórica de si própria e da nossa possibilidade de a conhecer, reconhecendo-se através das suas transformações.” (Goethe, 1993: 17)

5 Goethe parte, assim, da teoria kantiana do esquematismo dos conceitos empíricos na *Crítica da Razão Pura*, que segundo Maria Filomena Molder, no *Pensamento Morfológico de Goethe*, desembocam na *ideia normal de belo* (§17 da *Crítica da Faculdade do Juízo*): “(...) a faculdade da

parece ‘pairar’ entre todas as formas que devêm dela; ela gravita, ‘flutua’ entre todas as formas, não chegando nunca a realizar-se plenamente num único “indivíduo” (Molder, 1995: 332). A imagem originária é o “traçado visível”^[6] desse desejo do *nexus rerum*, de conexão de cada coisa com cada coisa; é uma aparição que ultrapassa as formas concretas da natureza.^[7]

É certo que o nosso exemplo dos caracteres pertence já a esse reino da imaginação, i.e., desenho e escrita são já imagens criadas pelo homem, produzidas pela sua imaginação e entendimento, porém, ao indagarmos sobre o que acontece entre a escrita e o desenho e que nos permite separá-los, damos conta de que existe algo que ultrapassa a sua natureza concreta (visual) e imagética, que tem que ver precisamente com essa “imagem pairante” (Kant) e que diferencia cada uma.^[8] Assim, o reconhecimento de um

imaginação sabe, de um modo totalmente incompreensível para nós, (...) reproduzir a imagem e a figura do objecto a partir de um número indizível de objectos de diversas espécies ou também de uma e mesma espécie; (...) sabe efectivamente como que deixar cair uma imagem sobre outra, e pela congruência das diversas imagens da mesma espécie extrair uma intermediária, que serve a todas como medida comum.” (Kant, 1998: 125)

- 6 José Gil, a propósito do desenho, fala-nos de uma condensação das percepções do motivo e embora introduza o conceito de força, i.e., às formas do desenho são ‘incorporadas’ forças que o desenhador capta do motivo, dá que pensar se essas forças não se referem ao movimento da imaginação das imagens pairantes: “O que se passa entre o espaço de imagem e o papel, e a que chamei «condensação», supõe uma espécie de *inscrição* de forças nas formas do desenho, de tal forma que a percepção destas formas desencadeia de novo e sempre forças. (...) A inscrição das forças acompanha portanto a condensação, quer dizer, a redução sintética de todos os movimentos do ponto-corpo (...) num *traçado visível*: como se estes movimentos aí se achassem doravante concentrados, envolvidos em dobras e sobredobras.” (Gil, 2005a: 231)
- 7 Tal como diz Kant a propósito da ideia estética: “...tomamos emprestada da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber para aquilo que ultrapassa a natureza. Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (da ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e na realidade principalmente, porque nenhum conceito lhes pode ser plenamente adequado enquanto intuições internas.” (Kant, 1998: 219)
- 8 Partindo de uns desenhos de Ângelo de Sousa onde se podem ler palavras, José Gil esclarece: “O desenho responde à palavra, integrando-a e transformando-a num seu elemento: «ou» «ou» «ou», escrito a diversos níveis não alinhados no papel, faz emanar o sentido das palavras (disjunção, alternativa) da disposição espacial do desenho. Os dois planos de sentido coincidem. Qualquer coisa se ganhou e outra se perdeu do sentido verbal, porque a palavra, com as suas letras, continua palavra (lida, resistindo ao desenho), se bem que a sua inscrição como desenho lhe traga um acréscimo de sentido que ela é incapaz de captar. O que permite esta tensão diferencial que induz ao mesmo tempo distância e atracção, é um plano virtual de osmose do sentido da palavra e do sentido do desenho. (...) O plano da escrita sugere o plano do desenho, o qual sugere o plano da escrita. Acontece o mesmo tipo de atracção, a partir de um plano de osmose de forças, quando um desenho sugere um outro desenho.” (Gil, 2005b: 273). E uma forma, outra forma, como nas séries.

carácter e a sua diferença em relação ao desenho não está nunca compreendida na razão semântica, mas na capacidade de o carácter expressar a sua condição linguística e do desenho fundar a sua visualidade.

Na senda de Ana Hatherly, consideremos um sinal que não corresponda à língua chinesa (figura 5).

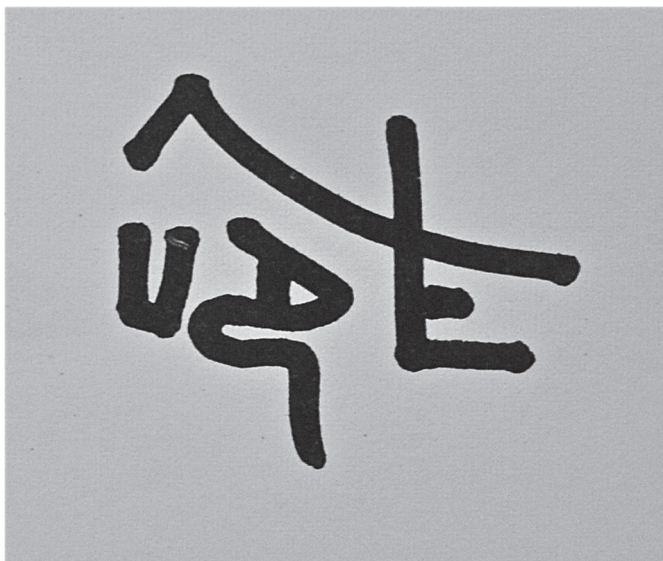


Figura 5. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973.

Quem não conhece esta língua, tomará o carácter por verdadeiro, pois encontra nele uma correlação com todos os outros caracteres vistos e apreendidos, e encontrando essas ressonâncias admite nele a dimensão linguística. Tal ocorre porque essa correlação não se baseia nunca na existência de um significado para aquele sinal, mas pela força imagética que aquele desenho possui para se apresentar como carácter. Não se trata aqui de *fazer passar gato por lebre*, mas de perceber que na impossibilidade de ter presente todas as imagens do objecto, neste caso de todos os caracteres existentes e também na impossibilidade de reter tudo aquilo que lhes é único e distinto, o entendimento desse mesmo objecto / carácter, tende naturalmente a devolvê-lo na sua forma holística e determinante. Inversamente, essa mesma forma geral promove a coincidência com outras semelhantes,

dando lugar à produção de sentidos, de ligações. Ana Hatherly não nos tenta enganar dando-nos escritas falsas. O que a artista procura é, antes, levar ao extremo esse grau de confiança que separa o desenho da escrita e o desenho do desenho, e fá-lo de tal forma que, mesmo reconhecendo não se tratar de meros caracteres ou palavras, a todo o momento, os traços apontam para os caracteres, bem como a sua presença plástica os confunde no desenho (figura 2). Os traços negros há muito perderam o seu rosto de escrita, mas conservam ainda a *máscara* do carácter, a *máscara* da palavra.

Todavia, o estudo de Ana Hatherly ganha maior clarividência quando a própria afirma não lhe interessar a aprendizagem da língua chinesa, nem o desenho dos seus caracteres, mas, sim, proceder a uma “investigação do idioma artístico” (Hatherly, 1992: 75). Esta definição, que remete para a possibilidade de um *idioma artístico*, tenta de imediato localizar a criação artística no cerne da compreensão do mundo.^[9] A artista define o seu objecto de estudo no modo particular como compreendemos a natureza das coisas e situa as suas investigações na capacidade produtiva, formativa, dessa mesma compreensão.^[10]

Antes de iniciar a experimentação da escrita, primeiro com os caracteres chineses aos quais se juntaram depois outras geografias, da África à Escandinávia, numa espécie de “investigação espeleológica” (Hatherly, 1973) às profundezas da língua, Ana Hatherly já colocara num limbo a mancha gráfica do texto, o desdobramento das linhas das palavras, a verosimilhança da escrita. Partindo de um vilancete camoniano *Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ Vai formosa e não segura*, a artista executa trinta e uma variações temáticas tendo em vista o desdobramento dos sons, a multiplicação de sentidos, a reorganização visual. O programa é-nos dado logo no início, destinando procedimentos a cada uma das variações.^[11] Não nos interessa analisar o conjunto desta investigação de Hatherly senão apenas a Variação XIX (figura 6) que revela a profundidade em que se joga o

9 Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, o mapear, o localizar aquilo que provém da nossa relação com as coisas e que tem que ver com a aptidão do homem de memorizar e criar também o mundo, tem a sua mais primitiva influência na capacidade de ler. Lemos textos, imagens, rostos, mapas, mãos, entranhas de animais, estrelas, “tudo o que historicamente se nos oferece como leitura” (Hatherly, 1975; 12).

10 Cf. “Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual.” (Hatherly, 1992: 75)

11 Hatherly (2001: 191-233). *Leonorana* é o terceiro capítulo / livro da obra *Anagramático*, publicado em 1970 e que resulta da experimentação do alcance poético através de procedimentos não tradicionais, daquilo que Ana Hatherly chama de uma “poética experimental”.

desdobramento e desmultiplicação dos limites da inscrição, onde se instala o início da distinção (ou indistinção) do desenho e da escrita.

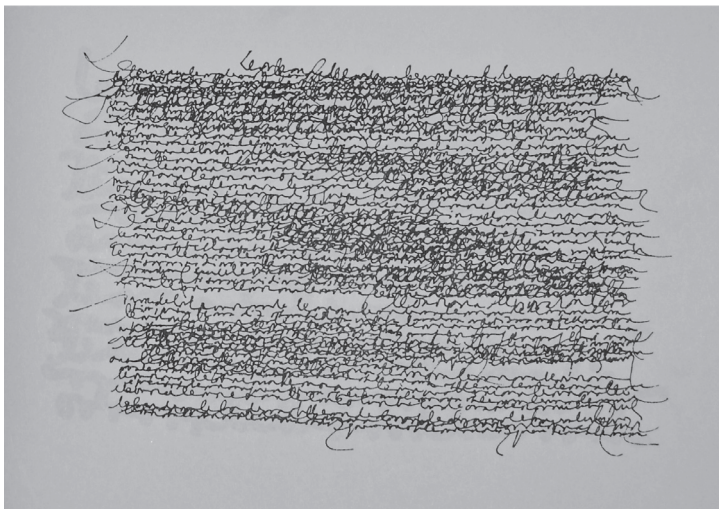


Figura 6. *Variação XIX*, de Ana Hatherly, 1965-1966.

Apresenta-se-nos, então, uma mancha de texto que obedece à configuração regular e tradicional de um espaço reservado à escrita, um espaço, na maioria das vezes, rectangular. Este espaço, a que comumente chamamos de mancha de texto, aponta já para um espaço paradoxal, na medida em que lhe destacamos a sua gravidade, o seu carácter *pluridimensional*, isto é, o texto feito de linhas torna-se mancha de cor atmosférica, com regiões mais densas, nubladas e outras limpas. O texto mancha a folha com linhas *unidimensionais*¹² que ao cruzarem-se, encrespam, inclinam, movimentam-se já num espaço de múltiplas dimensões. Mais ainda, uma mancha constitui-se pelo resplandecer, avivar, manifestar-se (o exemplo mais assertivo é curiosamente o *corar*), o que significa que a mancha de texto tem essa qualidade vivificante, o texto desperta, manifesta qualquer coisa. Ora, deste espaço textual saem alguns excessos formais, *perninhas* de supostas letras

12 Ainda no seguimento da obra de Ângelo de Sousa, mas num outro texto, José Gil distingue o valor dimensional da linha e da cor e dos efeitos das linhas na ordenação das manchas coloridas: “(...) a complexidade das «dimensões» é tal que torna difícil a análise: as linhas que atravessam as telas são unidimensionais, enquanto o espaço da cor é outro, pluridimensional, atmosférico.” (Gil, 2005b: 266)

dando a ilusão de fiapos, como se a moldura da escrita estivesse na iminência de se desfiar. A sua composição procura seguir as regras da escrita bus-trofédica (Hatherly, 2000: 170), ou seja, da organização paralela das linhas de texto, imitando os regos abertos na terra pelo arado. Mas mesmo ela é assaltada pelo tumulto da sobreposição de linhas que provocam concentrações gangrenosas, dando ao texto uma atmosfera tempestuosa. Seguimos, então, para a sua leitura. A iniciar o texto, abre-se em estilo de letra capital, um grande L. Na sua senda desenrola-se o encadeamento fibrilar da linha das supostas palavras, no entanto, só por um olhar demorado é possível reconhecer, ou acreditar, na sismografia da palavra.

Em boa verdade, a escrita perde a sua soberania na derisão de tudo aquilo que a funda. Tal como no programa delineado por Hatherly, sucede a “ininteligibilidade por semantização visual absoluta” (Hatherly, 2001: 193); ou mais exactamente, aquilo que tem significado não são as palavras, mas as linhas, as suas irregularidades, vibrações, em contracção ou expansão. A leitura ocupa-se de dois pequenos rasgos que irrompem lateralmente na mancha; das concentrações abrasivas na sobreposição; da maior ou menor distensão encaracolada da escrita, ou mesmo da orientação das linhas que, apesar de procurar manter equidistância, são cobertas por outras criando nervuras, mesclas que afundam o texto em sombras acidentadas.

Mantém-se a indecisão entre a escrita e o desenho porque o nosso poder *configurador* não resiste ao chamamento de um e outro. É nesse *entre* (do desenho e da escrita) abissal, vertiginoso, que Ana Hatherly joga a força criativa, o poder de *dar* imagem. Configurar, significa dar forma, dar contorno a algo e também engendrar. Ora, dar forma, tendo em vista o conhecimento de uma coisa, é desenhar-lhe o seu contorno, silhueta, fazer-lhe um esboço. Nesse esboço (o *Aperçu* goethiano) – que reflecte a mais profunda compreensão das coisas, porque o entendimento é obrigado a canalizar todas as percepções para uma só – aquilo que na natureza é produtivo, vivo e por isso variável, só pode ser assumido como essência e é dela que é esboçada a forma, contanto essa forma da essência possa justamente fazer-lhe prova.^[13] Aquilo que sobrevive, ou aliás, vivifica as formas que esboçamos,

13 O mesmo parece dizer Platão na voz de Sócrates quando, discutindo com Crátilo sobre as formas (imagem / nomes) atribuídas aos objectos, adianta: “...o próprio número dez ou outro qualquer que tu queiras, o qual uma supressão ou acréscimo transforma imediatamente noutra número. Mas talvez não consista nisto a justeza da qualidade e da imagem em geral, nem importante, ao contrário, em absoluto, reproduzir com todos os pormenores a natureza do objecto que se representa, se se pretende obter a sua imagem. (...) Ou não percebes quão longe estão as imagens de conterem os elementos que os seres, dos quais são imagens. (...) Seria, com certeza, coisa para rir, ó Crátilo, o efeito dos nomes sobre os objectos, de que são nomes, no caso

desenhamos, para as coisas (as formas gerais) é a essência da coisa conformada pelo homem, pelo seu modo de a ver, conhecer, sentir. Abre-se, assim, um novo horizonte nas formas e conceitos, pois parece ocorrer uma transformação imperceptível daquilo que os irá animar. Tomando o exemplo de há pouco, se para chegar a uma forma ideal de um carácter deveremos proceder ‘cegamente’ em relação às características de cada um (e estamos necessariamente a colocar de parte qualquer relação com o seu significado, ou seja estamos exclusivamente a considerá-lo na sua forma visual, como o fez Ana Hatherly), só poderemos ser bem-sucedidos, se nessa ‘cegueira’ nos permitirmos assimilar todas as diferenças visuais conhecidas antes de ‘vendar os olhos’. Isto significa que no processo de configuração confluem todas as memórias, todas as percepções que temos das coisas, confluem para, de seguida, se condensarem em formas sintéticas, sinais, símbolos, com os quais alcançamos e comunicamos a mais poderosa compreensão das coisas. Essa condensação, síntese, revela, ainda, o poder criativo do homem, porque nela ele tem a sua máxima compreensão das coisas; ele sabe que deve deixar repousar todas as diferenças e aproveitar de todas elas aquilo que lhe convém. Esse esboço, essa forma sintética (a *forma originária* de Goethe), conserva, assim, no mais fundo de si, cada particularidade, cada variação, cada fusão: as diferentes arquitecturas dos caracteres, uma perna comum, uma simetria; e a todo o momento, essas singularidades vêm à tona, à superfície, brindar-nos com essa mesma sabedoria.

Ora, é precisamente nesse emergir de uma diferença em dois desenhos do mesmo carácter, ou do desenho de dois caracteres – que se liga, porém, incontornavelmente à forma original do carácter – que sentimos o regresso a uma percepção anterior e maior. As variações formais ecoam entre si na textura de um imaginário que contém todas as diferenças possíveis da forma original, por exemplo, os caracteres que Ana Hatherly desenha e que remontam à escrita chinesa (figura 7).

Mas essa relação com o original só pode ser intuída, sentida, porque na verdade não estamos em posse da razão de todas as diferenças, ou seja, e voltando ao nosso exemplo dos caracteres chineses, sabemos que se trata de um carácter de uma língua oriental, mas não sabemos a sua origem e o seu significado. A imaginação é despoletada por uma intuição que reconhece e imagina a sequência que a forma geral e originária (a escrita chinesa) irradia e onde a variação (o carácter) se inscreve.

de concordarem em absoluto com eles. Tudo seria duplo e não se poderia dizer qual é o objecto e qual o nome.” (Platão, 1994: 137-139)

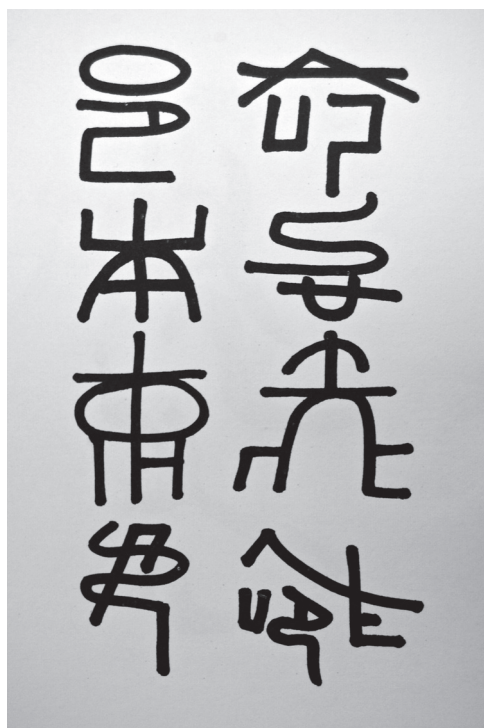


Figura 7. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973.

O facto de a forma geral irradiar, significa que há uma força viva nessa forma geral (originária), seja ela dada pelo desenho, seja pela escrita, que tem origem na sua capacidade *produtiva*, i.e., na capacidade dessa forma suscitar novas imagens a partir das percepções, sensações e sentidos que traz consigo (e que a compõem), silenciosamente – isto, porque, na verdade, sempre que vemos uma forma de um objecto, não somos obviamente assaltados por todas as imagens que temos dele, no entanto, sabemos juntar a forma que temos diante de nós a essas outras tantas que se dizem dela. Mas este *surdo rumor* só é audível para aqueles que saibam auscultar no silêncio. O amarelecimento das folhas no fim do verão, a descida dos *cumulus* às regiões inferiores transformando-se em *nimbus* que se precipitam em chuva, são sinais que quer o homem quer o animal conseguem ler e dessa leitura antecipar, imaginar o que se irá suceder. Mas há sinais exclusivos a cada ser, que só a eles falam. O desenho, a escrita, a incisão na carne, na

casca da árvore, a inscrição, são sinais, formas que testemunham a compreensão do mundo no homem e, por isso, só a ele dizem respeito.^[14]

Leonorana atua, então, não sobre o conceito de escrita ou do desenho, mas sobre a ideia que temos deles, i.e., a artista não atua sobre uma especificação da escrita e do desenho, mas sobre uma visão que orienta a escrita e o desenho. Não interessa a Ana Hatherly o que a escrita diz, conta, narra, nem o modo como o faz, antes, como aparece, como se transforma em mancha de texto que ecoa vozes, sons, do mesmo modo que a linha do desenho se desdobra em imagens-contornos. Nas diferentes variações, Ana Hatherly experimenta a mancha de texto tradicional; o encadeamento poético das palavras (variação IV); a sua musicalidade (variação VIII); composição visual (variação XIV); explosão da leitura e da escrita (variação XVI); activando diferentes particularidades das formas de escrita e oferecendo-nos no seu conjunto uma ideia, uma *perspectiva viva* da poesia de Leonor. É curioso a artista ter tomado de empréstimo a variação à música (que a artista bem conhece do tempo em que estudou canto lírico); ela serve-se da repetição da melodia com pequenas alterações e celebra o ritmo naquilo que ele tem de mágico – e *embalador*. Essa magia refere-se à essência da própria arte poética. Cada variação é uma condição de possibilidade da poesia, é uma forma poética, que, por variar, não conhece termo.^[15]

Desenhar, apresentar por meio da música, da escrita, devolve-nos a sua essência, a sua natureza mais íntima, i.e., aquilo que a distingue de todas as outras coisas e que a funda. Mas o desenho, o som, a palavra, não nos apresentam todas as configurações que a coisa pode tomar porque estas continuam o seu processo de metamorfose. Esta *perspectiva viva* (Goethe) sobre todas as coisas, a sua ideia, pode, porém, facilmente ‘perder o pé’, uma vez que nada parece estável, fixo, antes, em perpétua variação. Por outro lado, o mesmo se pode dizer do risco de fixar, aprisionar o conhecimento em formas e conceitos, condicionando a organicidade própria das coisas, o seu crescimento, evolução, decaimento.^[16] Só pode haver, então, um caminho:

14 Cf. “A nossa tarefa é entender o mundo/diziam os antigos/já sabiam/que o jogo somos nós/ (The toys are us)?” (Hatherly, 2004: 13)

15 Além das trinta e uma variações, Ana Hatherly experimentou ainda outras formas. A obra *da desigualdade constante dos dias de Leonor* (1972), pertencente à colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, aponta já para uma escrita em caos, ainda que contida. Já não existe qualquer possibilidade de leitura, a composição é ruidosa, cheia de vagas que se entrelaçam numa energia rodopiante que transborda para lá dos limites do suposto rectângulo de imagem. As palavras dão o lugar ao arabesco obrigando a uma *reinvenção da leitura* do espaço do *poema-imagem*.

16 Nas reflexões que por vezes ganham a força de máximas, no *Livro dos amigos*, Hugo von Hofmannsthal atenta, de modo irrepreensível: “Cada impressão forte traz liberdade e vinculação; por isso as nossas impressões nos moldam” e “as formas avivam e matam.” Esta compreen-

a inevitabilidade da transformação das formas exige ao entendimento que ele seja tão plástico e vivo, que se possa expandir, sem ser inexacto, através da compreensão da irredutibilidade das formas gerais do conhecimento, dos conceitos, dos sinais.^[17] Há uma complementaridade necessária entre o conceito que segura uniforme mas universalmente a coisa e a ideia que vai alargando o contorno dessa mesma coisa na infinidade de formas que ela pode tomar – uma infinidade que torna a ideia tão viva mas tão inconformável.

Mas a experiência do mundo também conhece situações limite, situações absolutamente avassaladoras, incomensuráveis a qualquer esboço, seja das palavras, seja das formas simbólicas, pela escrita ou pelo desenho: “Amando muito muito / ficamos sem palavras” (Hatherly, 2003: 31). O que é o mesmo que dizer que não há condições para a nomeação, para a classificação e, no entanto, essas situações indizíveis são tão claras para nós, tão vivas dentro de nós. Isto não significa que falem palavras, antes, nenhuma delas é capaz de manifestar a ideia sobre uma coisa, a experiência de um sentimento inefável, o sentido de uma percepção; porque se trata de uma experiência do sem-forma ou da desmedida, e, no caso dos versos de Hatherly, essa desmedida é uma metáfora do amor. Dá-se uma espécie de bloqueio, de impossibilidade de dizer, de falar, porque as coisas escapam à língua. Esta sensação acontece porque as coisas ainda estão demasiado vivas, frescas, ainda estão em maturação dentro de nós, as ideias circulam como forças no nosso interior. Nomear, dizer, desenhar são acções de um processo de dissecação que arranca, traz do interior, da invisibilidade, para o exterior, para a superfície, para o mundo visível essas mesmas forças: o segredo do tesouro enterrado só permite um sinal, um único indício para dizer que está próximo, e mesmo esse deve procurar perpetuar-se no silêncio, caso contrário, não seria segredo. Mas, porque o sinal é o caminho para o interior da terra onde o tesouro está sepultado, significa que o próprio tesouro precisa do sinal para se constituir como tal. É esta necessidade de *estacar*, de não deixar pairar, a força do sinal.

são é muito profunda, pois admite, sem rodeios, que o conhecimento de uma forma começa por iluminar o próprio entendimento, na medida em que dá à luz (ilumina e dá vida), faz surgir o sentido da coisa, no seio do sentido do mundo. A forma torna-se substância da substância do mundo. Por outro lado, a forma aprisiona, pois a coisa de que é forma ficará para sempre ligada a ela. Hofmannsthal (2002: 61 e 75)

17 Cf. “A ideia de metamorfose é um dom altamente venerável, mas, ao mesmo tempo, altamente perigoso. Conduz ao informe; destrói o saber, dissolve-o. É semelhante à *vis centripeta*, à qual, no seu mais profundo fundamento, a exterioridade em nada pode afectar: falo do impulso de especificação.” Goethe *apud* Molder (1995).

O jogo dos sinais e, de resto, de toda a forma simbólica é absolutamente paradoxal. Por um lado, o sinal mortifica, faz pousar as ideias como cinzas, depois de as consumir simbolicamente. Por outro, o sinal expõe, revela, torna visível, vivifica porque traz à presença, à existência. O sinal salva-nos do abismo vertiginoso da mobilidade das coisas, da corrida do tempo, das transformações da vida, mas de volta ‘detém a imagem.’^[18] Esta inconformidade do sinal prende-se, assim, com a sua polaridade entre o dar a ver e o permitir esquecer. O marco de pedra ressei de toda a matéria mineral, para indicar o fóssil, para lembrar aquele que, a partir desse momento, caminhará para o esquecimento. “Toda a memória é funerária”^[19] porque ao prender a imagem, ao torná-la eterna não lhe concede regenerar-se, transformar-se, viver: é para sempre. Por isso se liga tão depressa ao passado, como vestígio; ao mundo dos mortos, como epítáfio; mas também aos deuses na imperecibilidade dos astros.

Todavia, há sinais contraditórios, sinais de fogo que fazem explodir paixões, ódios, sinais que se ligam à vida e sobretudo à carne do indivíduo que sente a adrenalina fundir-se em todo o seu corpo. Se a virtude do sinal é apontar para uma coisa, significa, então, que esse poder anímico tem uma relação directa com a imagem criada. A imaginação ganha fundura quando o homem, traçando o dedo na areia, desenha uma linha que contém todo um espaço de que essa linha é fronteira. O homem reconhece um dentro e um fora, um para lá e um para cá. Ele vê essa separação, mesmo sendo esta invisível. Essa linha abre um fenda na natureza das coisas, no mundo físico, visível, táctil, sonoro, e dessa fenda, desse intervalo “por onde/ o pensamento desliza” (Hatherly, 2003: 37) aflora “um (outro) mundo / o mundo” (Hatherly, 1998: 8); porventura, o da imaginação.^[20]

Parece haver uma grande afinidade entre aquilo a que, há pouco, chamávamos as ideias gerais das coisas e a imaginação, em primeiro lugar, porque é da imaginação que se engendram as ideias. Em segundo lugar, porque essa afinidade surge na capacidade de quer a ideia quer a imaginação confinarem com a vida, terem na sua origem a excitação dos conceitos,

18 Cf. “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, 2003: 29).

19 Do último verso do poema “A memória do nome” (Hatherly, 1998).

20 Importa salvaguardar que, apesar de relacionarmos o sinal com a visibilidade e a imagem, tal não significa que para o cego não haja sinais claros do mundo, apreendidos por todos os outros sentidos que imediatamente interagem com o seu corpo e espírito. A sua imaginação é devedora de todos esses estímulos, pelo que cada sinal apreendido o libertará para um outro mundo.

das imagens, no pensamento, uma excitação que age como sugestão, como influência, propiciando o encontro daquilo que à partida parece dissemelhante, mas se revela análogo e pelo qual se dará início à produção de formas. Face ao espectáculo do mundo, o homem torna-se um “decifrador de imagens” (Hatherly, 2003: 36), ele perscruta a morfologia do mundo e vê nas suas alterações um movimento contínuo que se dobra e desdobra sobre si mesmo, criando avanços e recuos na formação de todas as coisas. O homem segue uma sugestão, uma intuição do movimento, da metamorfose. O que ele colhe é o conhecimento da multiplicidade, da infinidade das formas da natureza. ‘O olho torna-se inteligente’ na medida em que, de uma imagem intui a diversidade de outras. Há uma inteligibilidade, nunca absoluta, antes, em contínua formação, mas suficientemente autónoma para, a partir dela (desse inteligível), proceder à criação de novas formas de manifestação da visibilidade.

Por consequência, o próprio processo de esboçar as formas das coisas cria no interior da linguagem (que contém essas formas) novas formações. Dito de outro modo, a composição de sinais, o desenho da forma geral, a construção de analogias, vão numa segunda e consequentes fases desenvolver novas formas e conceber novos símbolos. Tomemos o exemplo da linguagem falada e escrita, onde a partir de uma raiz se desenvolve toda uma série de outras palavras, por vezes criando outras famílias.^[21] Neste processo vivo da língua, aparentemente, o conhecimento vai gerindo a sua última forma de compreensibilidade e esquecendo as diferentes camadas de sentido, i.e., os diferentes significados que se foram acamando sobre a palavra de origem até ao seu sentido actual. Estas transformações são essenciais para a sobrevivência de uma língua, contudo, o maior risco é, por vezes, as

21 Em *Signos, símbolos e mitos*, Luc Benoist faz uma longa análise epistemológica de verbos da língua francesa que significam diferentes ações, mas cuja raiz comum os aproxima.

“Vejam, por exemplo, a onomatopeia *clic-clac* e a raiz *fla*. *Clic-clac* traduz a pancada seca de duas superfícies. Daí derivam *cliquet*, [lingueta], *cliquetis* [estalido], *déclac* [gatilho], *la clanche* [ferrolho], o verbo *déclencher* (abrir uma porta) [levantar o trinco]. O latim *clavis*, a chave, deu *cloure* [fechar], *inclure* [encerrar], *conclure* [concluir], *conclave* [conclave]. Do latim *clarus*, que designa um som estridente e pomposo, deriva o que é claro e ilustre, daí os nomes reais Clotaire, Clodomir, Clovis. Se partirmos da raiz *fla* que deu o latim *flatus*, o *souffle* [sopro], encontramos *enfler* [entumecer], *gonfler* [inchar], *souffler* [soprar], *flûte* [flauta], *flétrir* [definhar], *flacon* [feito de vazio] [frasco], *flou* [leve], e *flair* [faro]. Ao ligarmos a onomatopeia ou a raiz a um dos nossos sentidos que lhe corresponde, obtemos duas séries de palavras, uma proveniente do estalido de um dedo e a outra do sopro da boca.” (Benoist, 1999: 34-35)

Ainda no fim da obra, o autor lista 300 verbos consoante a relação orgânica do corpo, com o qual estabelece coordenadas como alto, baixo, dentro, a partir de; estados anímicos que dão sentidos aumentativos (tornar-se, crescer, surgir), diminutivos (degenerar, envelhecer, falhar), de existência (ser, respirar, repousar) entre outros (*Ibidem*, 107-110).

palavras desligarem-se da sua raiz. Isto não significa que as palavras *percam o pé*, o seu ‘motor’ ainda lá se encontre, são ligações radicais que interiorizam o carácter sensível e orgânico da acção, como se o nome pedisse o reconhecimento da acção, do movimento, ou solicitasse, a todo o instante, a sua ligação à natureza da coisa. Por isso, os reflexos, as sensações, os estados são transformados em verbos de transição, de movimento, toque, união, direcção, relacionamento. Por sua vez, os nomes próprios reflectem o carácter do indivíduo, da matéria, aproximando-o da sua matriz.^[22] As derivações da palavra, por vezes até à quebra de correspondência com a palavra matriz pela perda da sua concretude, como é o caso das palavras derivadas de gestos próprios de um ofício ou de manufactura que se perderam, são uma consequência da cultura e da evolução própria da língua; é a modelação do “barro das palavras” (Hatherly, 2003: 24), da linguagem, a partir do constante relacionamento entre as coisas, com os sons, o tacto e as imagens que os representam e para que apontam. Este processo extensível, maleável, plástico, vivo, obriga a novas formulações conceptuais e ligações abstractas, que tornam o conhecimento susceptível à própria erosão e sedimentação, quer dos sinais e das marcas visuais, quer da língua nos seus *signos*.

Referências

- BENOIST, Luc (1999), *Signos, símbolos e mitos (Signes, symboles et mythes, 1975)*. Paula Taipas (trad.). Lisboa, Edições 70 (col. Perspectivas do Homem, n.º 48)
- ERNOU, A. & MEILLET, A. (1967), *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoires des mots*. Paris, C. Klincksieck, 4ª ed.
- GIL, José (2005a), *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia (L’image-Nue et les Petites Perceptions – Esthétiques et Métaphénoménologie)*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- ____ (2005b), «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa, Relógio D’Água Editores.

22 Também em *Crátilo*, uma vez mais, Platão analisa nomes próprios, de deuses, de heróis, entre outros. No seguimento da explicação de Sócrates, à origem do nome de Zeus, o Padre Dias Palmeira esclarece em nota de tradutor: “Efectivamente, na declinação de Zeus entram dois radicais – *Djeu* e *Diw*, ambos procedentes da raiz *div*, *dyu*, que significa brilhar. Daqui formaram-se *dios*, *divus*, *dies*, (*Di*)*iupiter*, etc.; de sorte que Zeus, etimologicamente, não é mais do que o *dia luminoso*, o *céu brilhante*, e só mais tarde se personificou.” (Platão, 1994: 40, 41). Não encontramos a língua-fonte dos termos *div* e *dyu*, apontados pelo Padre Dias Palmeira, no entanto, no *Dictionnaire étymologique de la langue latine* encontramos o termo latino *dīu* cuja tradução é céu, divino, luminoso. Deste mesmo termo, é ainda referida a sua correspondência a *divyáh* no sânscrito, cujo significado é celeste. Cf. Ernout & Meillet (1967 : 178).

- GOETHE, Johann Wolfgang (1993), *A metamorfose das plantas (Die Metamorphose der Pflanzen)*. Maria Filomena Molder (trad., introd., notas e apêndice). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- HATHERLY, Ana (1973), *Mapas da Imaginação e da Memória*. Lisboa, Moraes Editores.
- ____ (1975), *A Casa das Musas*. Lisboa, Editorial Estampa.
- ____ (1992), “Auto-biografia documental”. In *Ana Hatherly: obra visual, 1960-1990*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- ____ (1998), *A Idade da Escrita*. Lisboa, Edições Tema.
- ____ (2000), “A escrita como arte de (re)conhecer”. In Luís Manuel de Araújo *et al.*, *A escrita das escritas*. Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações.
- ____ (2001), *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa, Quimera Editores.
- ____ (2003), *O Pavão Negro*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2005), *Fibrilações*. Lisboa, Quimera Editores. [1ª ed. 2004, tiragem reduzida e numerada]
- HATHERLY, Ana & RITA, Annabela (2004), *Interfaces do olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*. Lisboa, Roma Editora.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2002), *Livro dos amigos (Buch der Freunde, 1922)*. José A. Palma Caetano (trad. e prefácio). Lisboa, Assírio & Alvim.
- KANT, Immanuel (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo (Kritik der Urteilkraft, 1790)*. António Marques e Valério Rohden (trad. e notas). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MOLDER, Maria Filomena (1995), *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PASCOAES, Teixeira de (1987), *O Bailado*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- PLATÃO (1994), *Crátilo*. P.e Dias Palmeira (trad., pref. e notas). Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 2ª edição.

Figuras 1-7: Paulo Costa, Arquivo Fotográfico CAM-FCG

(por opção pessoal, de acordo com a antiga ortografia)

[recebido em 7 de junho de 2014 e aceite para publicação em 26 de outubro de 2014]