

EXPERIÊNCIAS DE LEITURA: NOTAS SOBRE OS (DES)CAMINHOS DA POESIA VISUAL (APOLLINAIRE E ANA HATHERLY)

Leila de Aguiar COSTA*

RESUMO: Tomando do pressuposto hermenêutico enunciado em 1981 pela poeta portuguesa Ana Hatherly – toda leitura deve ser uma *leitura criativa* –, o que aqui se proporá são algumas notas desembaraçadas do cânone analítico que, direta ou indiretamente, entende a poesia como uma textualidade a ser lida e interpretada. Por isso mesmo, procurar-se-á, mais do que ler, *ver e dar a ver* alguns materiais poético-visuais de início do século XX francês – os *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire – e o texto poetográfico português – *A reinvenção da leitura* de Hatherly. O exercício é, então, aquele des-cobrir não a legibilidade do texto poético mas, antes, sua visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia visual. Visualidade. Não-legibilidade. Texto. Imagem.

“*Et moi aussi je suis peintre*”

“*Et moi aussi je suis peintre*”¹. Assim exclama Apollinaire, à semelhança do que fizeram Correggio, Diderot... Está então dado o mote da poesia apollinairiana que, como se sabe, abre a modernidade poética com seus inovadores caligramas – neologismo, aliás, inventado pelo poeta para dar conta da dimensão visual de suas

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br. É autora de *Antigos e Modernos: a cena literária na França do século XVII* (COSTA, 2010) e de *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma* (COSTA, 2003), assim como de capítulos e de artigos publicados em revistas nacionais e estrangeiras sobre as literaturas francesa, portuguesa e brasileira. É igualmente tradutora no Brasil de *Madame de Lafayette*, de Stendhal, de Balzac, de Maupassant e do contemporâneo franco-afegão Atiq Rahimi.

¹ Importa assinalar que este é o título que Apollinaire escolhe para a primeira coletânea de seus caligramas que, aliás, deveriam ser publicados em cores. A frase é atribuída a Correggio, pintor italiano, diante de um quadro de Rafael.

produções². *Caligrammes*³ inaugura, neste início do século XX, em 1918, uma nova espacialidade tipográfica que provoca a derrocada da disposição métrica da poesia oitocentista, versificada e estrófica.

Não por acaso, não é incomum atribuir aos caligramas de Apollinaire certa visada anti-literária, no sentido em que a visualidade para que se abre o poema parece dialogar com outras formas visuais, dentre elas a pintura, o desenho, o cartaz, a colagem, etc. Donde, quiçá, o *motus* – no sentido primeiro de movimento – assumido por suas composições. Nesse sentido, com o naufrágio da estrofe, emergem a explosão da linha, o jorrar da palavra, a ressurreição da letra, a sofreguidão do traço. E a interferência, mais ativa, do leitor. Aquele *motus* interpela-o, pois que parece avançar em sua direção, solicitando sua leitura, por vezes, é verdade, desordenada. Dito de outra maneira, os caligramas são feitos de imagens, do mesmo modo que a frase faz imagem. O alcance visual da poesia de Apollinaire reside precisamente aí: em uma poesia que recupera todo objeto, toda materialidade da *res*, mesmo em sua ausência. E que muitas vezes coloca o leitor em posição de produtor ativo de sentidos, uma vez que dele se espera que reconstitua as imagens textuais, cujos traços são organizados pelo branco da página.

Eis porque o próprio Apollinaire (1912) afirma em *L'esprit nouveau et les poètes* que a nova poesia e os novos modos de se fazer poesia, e de ler poesia, permitem “[...] *les feux de joie des significations multiplex.*” Não por acaso Henri Meschonnic (1988, p.101), em seu *Modernité modernité*, reconhece em Apollinaire a

[...] transformation des rapports entre le visible et le lisible. L'introduction des "papiers collés", des publicités dans la peinture cubiste, la pratique moderne du collage, du montage et de la fragmentation dans la poésie d'Apollinaire sont des manifestations de cette modernité avant-gardiste, ce que Apollinaire nomme "l'esprit nouveau" qui a inventé la plupart des formes dans lesquelles nous vivons.

“*Espirit nouveau*” que, esclarece Apollinaire, colaborará com uma nova dimensão física, gráfica, tipográfica da página:

² Permita-se que se decline o termo, mesmo que já bastante conhecido: Cali (*Kallos*, isto é, belo)grafia + ideograma (*gramma*, isto é, letra).

³ Confira Apollinaire (1973).

Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual ...

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. (APOLLINAIRE, 1912).

Lirismo visual que não foi adequadamente apreciado por alguns dos contemporâneos de Apollinaire, espíritos antigos pouco afeitos à inovação tipográfica proposta pelo poeta defensor do Espírito novo. Como bem assinala Jean-Pierre Goldenstein (2000), é provável que muitos leitores de início do século XX tenham pensado como Fritz K. Vanderpyl em 1918:

J'ai vu les blagues mi-dessinées, mi-écrites de Guillaume Apollinaire. Tel un inventeur impuissant, dans le genre du père de Cros, ce pauvre homme propose des machines capables de détruire des armées entières, mais il ne serait pas capable d'assommer lui-même un lapin. (VANDERPYL apud GOLDENSTEIN, 2000, p.77)⁴.

Artifícios tipográficos renovados que, afinal, muitos poetas, poetas modernos, de início do século XX, consideraram como elementos incontornáveis da composição do próprio poema. Página e signo linguísticos são, por isso mesmo, entendidos como materialidade, plena de valor gráfico, plástico e poético. Cumpre então assinalar que a defesa de uma renovada *mise en page* – naquilo que ela apresenta de potencialidade expressiva e significativa – inscreve-se no registro de maior reflexão, de escritores e de artistas, sobre a renovação dos modos discursivos e plásticos (visuais, se se preferir) que, sobretudo, inquietam os paradigmas da mimesis e se entretêm com outros registros de visibilidade e legibilidade. Michel Butor (1973, p.7-8) esclarece, com lucidez, a contribuição de Apollinaire para as novas conquistas editoriais e, por conseguinte, poéticas:

⁴ Vale lembrar que tal incompreensão manifestava-se em geral contra a forma caligramática em geral e, em particular, contra aquela que pode ser considerada como a primeira experiência de Apollinaire no lirismo visual, seu primeiro poema espacializado, seu ideo-caligrama, o célebre *Lettre-Océan*. Ali, encontram-se já algumas daquelas marcas que se descobrirão nos caligramas: a visualidade advinda de certa metáfora da irradiação, o descontínuo do discurso poético descentrado, a ruptura com a linearidade da página poética, o advento do significante, o difuso e o aleatório da leitura, a presença de diversos registros culturais e artísticos, e, enfim, os renovados artifícios tipográficos advindos com o "*Esprit nouveau*", a revolução pois da *mise en page*. Assinale-se que esse poema deveria ter sido publicado na obra prevista por Apollinaire *Et moi aussi je suis peintre* – "*petit recueil d'idéogrammes lyriques*" que teria sido dedicado a seu irmão, Albert (figura relevante do poema), que deixara a França em 1913 para trabalhar no México e morrera em 1919. Ela aparece, afinal, em 15 de junho de 1914, no número 24 de *Les Soirées de Paris*.

Apollinaire a été un des premiers à comprendre poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission, que le phonographe, le téléphone, la radio et le cinéma [...], moyens de conserver et diffuser le langage ou l'histoire sans passer par l'intermédiaire de l'écriture, obligeait à poser sur celle-ci un regard nouveau, et en particulier à interroger d'une façon toute nouvelle cet objet fondamental de notre civilisation qu'est le livre [...] L'intérêt que, dès sa jeunesse, Apollinaire avait marqué pour les caractères cunéiformes et chinois, la sensibilité qu'il avait pour les vieux beaux livres du Moyen Age ou de la Renaissance, lui ont permis de sentir d'emblée ce qu'il y avait de décisif dans l'introduction flagrante de lettres et de mots dans leurs tableaux par les cubistes, et à l'interpréter dans le contexte de cette révolution culturelle en train de s'esquisser.

Aos caligramas⁵ de Apollinaire o papel de expandir, pois, o domínio da poesia, interpelando a partir de então o olho e, igualmente, o ouvido – é amplamente conhecida a relevância da música para a poesia apollinairiana, sem contar que ela lhe serve de comparação para anunciar o advento de uma nova poética⁶. É ainda Michel Butor quem nos esclarece:

Le recueil projeté d'idéogrammes lyriques mis en souscription en 1914 et qui devait comprendre tous les caligrammes figuratifs de la première section d' « Ondes » (terme que la « Lettre-Océan » nous oblige à interpréter comme désignant avant tout les ondes de la radio), était, comme en témoigne son titre « Et moi aussi je suis peintre », une réponse poétique à la prise de possession de la lettre et du mot par la peinture cubiste, mais dès le « Bestiaire ou Cortège d'Orphée » de 1911 on voit posé de la façon la plus franche le problème du rapport entre le poème, son illustration et la page. (BUTOR, 1973, p.8-9).

Ainda: a poesia de Apollinaire inscreve-se no novo registro de uma escritura cuja fragmentação desposa a diversidade e a complexidade do mundo

⁵ Apollinaire (apud BUTOR, 1973, p.7) assim se expressa sobre seus *Calligrammes*: "Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque, où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe" .

⁶ Lembrem-se a passagem em que Apollinaire afirma, a respeito da prose de *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars e de sua ilustração pela pintura Sonia Delaunay, que "[...] des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble [du] poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup superposées de la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche." (APOLLINAIRE, 1914).

contemporâneo – a se lembrar que ela seria a manifestação mais autêntica e mais vivaz dessa contemporaneidade. É como diz Apollinaire em carta enviada a André Breton (apud JONES, 1988, p.12): “*La forme rompue rend à mon sens ce que je puis rendre à la vie infiniment variée. Je la sens ainsi.*”. Essa nova poética, composta por uma escritura não-linear e não-discursiva – aquela, aliás, de seu primeiro volume intitulado *Alcools*⁷ –, escritura pois transgressiva, rejeita toda definição da poesia como arte das palavras e mergulha definitivamente em uma multidisciplinaridade que assume a união entre o visível, o legível e o audível. Poética que se transforma em plástica pura, obra poética que se revela graças à sua materialidade, que mobiliza formas geométricas, linhas e volumes como modos de expressão artísticos. A poesia passa, afinal, a ocupar um lugar entre as artes visuais.

Que seja uma vez mais lembrado o que todos conhecem: com *Calligrammes*, é o poema visual ou o poema gráfico que ganham, renovando-a e inovando-a, a cena literária. A essa renovação e novidade, faz referência Apollinaire que, em uma de suas recensões de livros publicados, assim enuncia – com o pudor de falar de si na terceira pessoa, vale assinalar –:

Le Mercure de France vient enfin de faire paraître Calligrammes de M. Guillaume Apollinaire. Ces poèmes “de la paix et de la guerre” 1913-1916 sont peut-être l’ouvrage le plus marquant qui ait paru durant la guerre. M. Guillaume Apollinaire ne prend pas d’attitudes, mais il part résolument à la découverte [...]” (APOLLINAIRE, 1918).

Com o caligrama, palavra e desenho não mais concorrem pelo protagonismo; oferecem-se, antes, como a nova face poética novecentista, onde os gestos manuais da escritura se ligam a um sistema de significações produzido por traços, traçados e, mesmo, rastros visuais. Trata-se, pois, a um tempo de ruptura da escritura e da página de escritura. Abrem-se, assim, as portas para o diálogo entre as artes: a poesia torna-se, repita-se, a um tempo desenho e imagem visual, literatura e som, literatura e música...

Seu *Calligrammes* pede uma página que se torna espaço por excelência; página-caligrama que pede, conseqüentemente, uma nova apreensão do poético. O ato da leitura solicitado pelo caligramas é ato que deve considerar dois sistemas de signos, o verbal e o icônico; ato de leitura duplo, que percorre em um vai e

⁷ Confira Apollinaire (1993).

vem indiscriminado palavra e desenho, desenho e palavra – que, em geral, sabe-se, estão separados: quando lemos um texto, não o vemos; quando vemos um quadro, não o lemos. Ato de leitura ativa que se apoia na imaginação do leitor, que deve de certa maneira reconstituir as imagens textuais que se depreendem, sobre o branco da página, de seus traços-traçados-rastros. Leitura que partiria de um registro metonímico – cujas significações são imediatas e referenciais; e vale lembrar que, *a contrario*, a referência em Apollinaire não é da ordem do mimético; é, antes, polissêmica e transdisciplinar, – para chegar àquele metafórico, que solicita atos mediatos e simbólicos.

Dito de modo breve, com o caligrama Apollinaire se exercita no registro consonante entre poesia, escritura e desenho, em uma busca que, sempre, colabora com a derrocada do espaço poético tradicional, fechado e homogêneo – por isso mesmo incapaz de se movimentar no mundo mutável de início do século XX. Com o caligrama, é toda uma poética que se reinventa e que prefigura práticas poéticas e, mesmo, picturais que proporão a explosão das fronteiras – sempre tênues – entre os gêneros e as artes. Relembre-se a este respeito que Apollinaire incluiu, no interior de seus caligramas, cartões postais, partituras de música, cartazes, mensagens heteróclitas, fragmentos de conversas emprestadas da realidade cotidiana. O poema, afinal, é texto e imagem que devem ser **vistos** de modo simultâneo. É como explicita Apollinaire:

[...] les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout aussi expressifs que les mots qui le composent. Et là, au moins, il y a, je crois, une nouveauté. (Paris-Midi, 20 de julho de 1914)⁸.

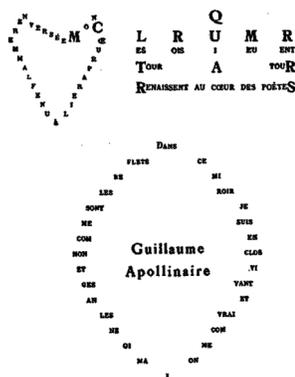
Dito de outra maneira, e segundo os termos precisos de Clémence Jacquot (2012), Apollinaire “[...] mistura a dimensão linguística e a dimensão icônica em um mesmo espaço: aquele do poema.”

Para afinal nos exercitarmos nesse duplo registro da visualidade e da legibilidade – como igualmente se proporá mais adiante, com a portuguesa Ana Hatherly –, que seja permitido um percurso por três caligramas, dispostos na mesma página⁹ – e, como se verá, três caligramas que parecem dialogar entre si. São eles os conhecidos “*Coeur couronne et miroir*”, emprestados de “*Ondes*”,

⁸ Confira Apollinaire (2006).

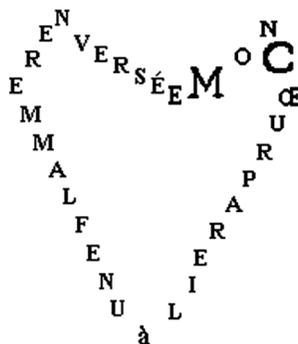
⁹ Esses três caligramas integraram a publicação pré-original *Les Soirées de Paris*, n.26-27, juillet-août 1914. Segundo o verbete da edição digital onde figuram esses caligramas, “*Coeur, couronne, miroir*” são “*un emblème du credo esthétique d'Apollinaire*”...

que figuram na primeira das seis seções de *Caligramme* – as seguintes são, respectivamente, “*Étendards*”, “*Case d’Armons*”, “*Lueurs de tirs*”, “*Obus couleurs de lune*” e, finalmente, “*La tête étoilée*”. Vejamos, então.



“*Coeur, couronne, miroir*”

Coeur



Logo à entrada, de modo quase explícito, reconhece-se o desenho de um coração. Desenho que se constitui igualmente de sinais alfabéticos conhecidos, dispostos segundo certa ordem e que convidam à leitura. Desenho e *gramma* que enunciam, lateralmente, uma interrogação: Por onde começar? Pela esquerda? Eis uma possível entrada do texto, pois que há ali duas maiúsculas de abertura, mais espessas, mais encorpadas que todas as demais, igualmente grafadas em maiúscula, mas mais finas. O movimento assumido pela leitura como que se acomoda ao movimento mesmo do desenho poemático, pois que, de súbito, à

primeira vista, não se reconhece nem sintagma, nem palavras, talvez nem mesmo sílabas. O que se impõem são *gramma*, letras que esposam a forma do objeto representado, *coeur* (coração). Primeira ruptura com a canônica: não mais leitura horizontal, mas leitura que acompanha o movimento do desenho, isto é, leitura que se faceta às linhas, às curvas, sim, sinuosas, ascendentes e descendentes. Ruptura que decompõe, que distorce e que, por conseguinte, transmuda a leitura cursiva. É o olhar que doravante se interpela. E que, na sequência, mentalmente alinhará linhas e descobrirá, afinal, o enunciado: “*Mon coeur pareil à une flamme renversée*”/Meu coração semelhante à uma chama derrubada/invertida. Importa igualmente assinalar que o efeito sígnico proposto por *Coeur* é, antes, efeito disfórico, pois que o olhar é interpelado pela inversão da chama – *Mon coeur* é protagonista da imagem, o que equivale a dizer que é o coração que provoca a chama, chama da inspiração e da invenção poéticas.

Couronne

Q
L R U M R
ES OIS I EU ENT
TOUR A TOUR
RENAISSANT AU CŒUR DES POÈTES

Em um mesmo exercício do olhar, olhar físico, descobre-se inicialmente um desenho, aquele que parece ser uma coroa – tanto mais em razão das maiúsculas que, de mesma etimologia, apontam para a majestade e para o poder real. Em seguida, olhar mental que, já nas sendas do sentido, envereda por uma hipótese de leitura, aquela que insinuaria que os reis morrem um depois do outro – *tour à tour* –, isto é, que são vulneráveis e passageiros. Reis vulneráveis e passageiros que devem sua eternidade aos poetas que, nesse sentido, são mais poderosos do que toda majestade. Do olhar físico ao olhar mental, ganha-se o registro da imagem metafórica que insinua que não eram os reis que deveriam ser coroados, mas o poeta. O poeta é Rei!

Mas esse Poeta é um **como se imagina**. Verdadeiro então no interior mesmo de um ato de fingir. Metaforicamente. *Speculum poesis...*

“*La page est imprononçable*”

A frase é de Pascal Quignard¹⁰, enunciada em *Petits Traités I*. E que serviria para compreender não apenas os primórdios modernos da poesia visual com Guillaume Apollinaire mas, igualmente, os engajamentos interdisciplinares da poesia da portuguesa Ana Hatherly. Com efeito, ao se percorrer as páginas teóricas de *A reinvenção da leitura*, verifica-se como o silêncio das palavras importa à sua poesia. Poesia feita de brancos, de lacunas, onde vozes vêm habitar; poesia feita de rastros da imagem, marcas indeléveis a serem tomadas como tal e *medium* por isso mesmo de um *caoscosmos* incontornável. A poesia é universal porque é imagem. É como ela observa:

O silêncio da escrita – a escrita é uma fala simbólica, muda – conduz o escritor à reflexão sobre o silêncio das palavras, implícito nelas [...] O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso. A legibilidade não literal que pode atingir permitiu a sua difusão à escala mundial: na confusão e na incomunicabilidade das línguas e, concomitantemente, das civilizações e culturas, a comunicação pela imagem, comunicação não-verbal, torna-se uma espécie de *lingua franca*, uma linguagem universal. (HATHERLY, 1975, p.24).

Insinua-se aí o diálogo entre poesia e pintura, uma das marcas mais relevantes da poesia moderna desde Apollinaire. Com Hatherly, não é diferente:

Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra [...] Desde a sua origem é sempre isso o que acontece, uma vez que toda escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras. (HATHERLY, 1975, p.5).

¹⁰ Confira Quignard (1997).

Está-se, assim, no registro do que Hatherly (1981, p.141) chama de “textos e objetos poemáticos”, isto é, todos aqueles que são “experiência de textos-imagens” – “hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, *rebus*, mandalas, amuletos, jóias, brinquedos, lápides.” Experiência de textos-imagens que confundir-se-iam igualmente com caligramas. Poema-visual, enfim. Hatherly empresta uma passagem da revista inglesa *Link* – mesmo que ali o que se esboça seja a definição da poesia concreta – para enunciar o jogo mesmo que se insinua entre poema e pintura ou, se se preferir, entre poema e desenho.

Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela. (HATHERLY, 1981, p.146).

A passagem é relevante, pois indica novos modos de se ler poesia. Antes do sentido, seu desenho, sua disposição visual, seus traços gráficos – para não se dizer o rastro gráfico que a imagem deixa sobre a página. Como em Apollinaire, depois do percurso do olhar, o percurso da análise semântica. Se a página é impronunciável, como quer Quignard, é porque ela requer menos o intelecto e mais a visão; ou, se se quiser, mais a imagem e menos o sentido. Mesmo que no fazer falar a imagem poemática ou o poema imagético, rastro gráfico e *sema* acabem por dialogar. Mais do que isso: o texto interpela um leitor diverso daquele que se debruçava sobre a poesia em verso, pois que o poema não é mais “expressão lírico-literária” (HATHERLY, 1981, p.147). Ele é, doravante, “[...] pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo.” (HATHERLY, 1981, p.148).

Não por acaso, em entrevista concedida a Horácio Costa, Ana Hatherly observa que seu trabalho “[...]tem por sustentáculo o princípio de que a escrita é uma ‘pintura de signos’.” (HATHERLY, 2007, p.18). Isso equivale a dizer que a poética hatherliana move-se nos limites de uma “visualidade do texto” (HATHERLY, 2007, p.18) que, ao final, conduzem-na ao que se conhece como poesia visual – herança, vale lembrar, de sua relação com o movimento da PoEx/ Poesia Experimental Portuguesa.

Hatherly experimenta-se, por conseguinte, na exploração desse ponto onde poesia e imagem visual se “sobrepoem”. Configura-se por isso mesmo uma poética – fruto que é de “[...] um artífice que manipula e interroga a matéria

com que trabalha [...]” (HATHERLY, 2007, p. 21) – que é “[...] aventura física e mental que aspira a uma forma de conhecimento, ou uma aventura que tenta atingir uma forma de perceber, de sentir e comunicar através de signos, que podem ser palavras ou não.” (HATHERLY, 2007, p.19). De um artífice que entende, como se pode ler em seu poema-ensaio de 1998, intitulado *A idade da escrita*¹¹, que

A noção de ESCRITA alargou-se
a TUDO
a QUASE TUDO
porque a escrita é sinônimo de IMAGEM
imagem para se ver
para se ter
para se ser (HATHERLY, 2005, p.59).

De um “pintor que deriva para a literatura” (HATHERLY, 1992) e que percebe que

[...] seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (HATHERLY; CASTRO, 1981).

De um poeta visual cujos poemas, de movimentos circulares e de linhas irregulares, convidam a uma nova interpretação, a uma leitura renovada da poesia. Diz Hatherly (1981, p.142) que “interpretar é transformar”, que “saber ler é como criar” – *leitura criativa* ou *metaleitura*. É como ela mesma diz em *Vozes da leitura*:

dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objeto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma suspensão

¹¹ Cujas capa, diga-se, é ilustrada por um caligrama de Hatherly que se repete na contra-capas, mas em fundo negro, quase à maneira de um negativo do primeiro. Caligrama que, importa ressaltar, e segundo os termos da própria autora, era “deliberadamente quase ilegível” (HATHERLY apud MARTINHO, 2017), caligrama a ser compreendido como signo visual e não linguístico.

Experiências de leitura: notas sobre os (des)caminhos da poesia visual ...

da descrença, ou seja, uma meta-leitura. Como em todas as formas de comunicação significativa, tem de se ler o texto sob o texto. O leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado. (HATHERLY, 1995, p.196-197).

Ora, o olhar-leitor, diante de uma página que parece constituída de linhas que se emaranham, de pontos que evoluem até se apresentar como nós cegos, é interpelado mais a ver do que a ler, a adivinhar o sentido do que a circunscreve-lo de modo seguro. O que aqui se esboça é um jogo hermenêutico que convida a ratificar aquela injunção de *ver* o poema como uma *imagem*. É o que Hatherly afirma de modo contundente em *Vozes da leitura*:

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

Textos entendidos como poetográficos, em que o registro “[...] formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto literário [...]”, como diz Hatherly (1975, p.14). Recusa-se, por conseguinte, todo método de exegese literária tradicional. E aceita-se que toda poesia – mesmo aquela em que há ausência total de quaisquer traços gráficos – “[...] sempre tem a ver com o discurso criativo, mesmo quando deixa de ser verbal [...]” (HATHERLY, 1995, 113) – como acontecerá com seus *graffiti-spray* dos anos 2000¹².

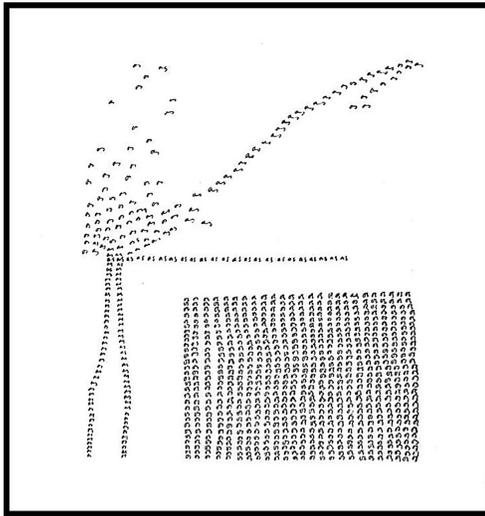
As observações de cunho teórico enunciadas em diversos textos e, em particular, em *A reinvenção da leitura* são seguidas, neste, de 19 “poemas visuais” ou “textos visuais” que evoluem caligraficamente ou, se preferirmos seguir o *déclit*-Apollinaire, caligramaticamente. Aceite-se, pois, o convite de, logo à entrada, **não ler** dois desses poemas visuais ou textos visuais, poemas que integram o volume de 1975 de *Reinvenção da leitura* – aceite-se, por isso mesmo, aquela

¹² É relevante assinalar que para esses *graffiti-spray* e para seus *neograffiti*, Ana Hatherly utilizou quase sempre papel e cartolinas de diversos tipos – reforçar-se-ia então a hipótese de que Hatherly era a um tempo escritora e artista visual. Espaços inventivos da visualidade e da escritura dialogam ali sem *état d'âme*, potencializando, por conseguinte, uma poética desembaraçada dos constrangimentos.

“não legibilidade” de que fala Hatherly, poeta que se define, vale lembrar, como calculadora das improbabilidades.

O primeiro intitula-se “Os, as” (p.32); o segundo, “É preciso compreender”.

“Os, as” são “os” e “as”?

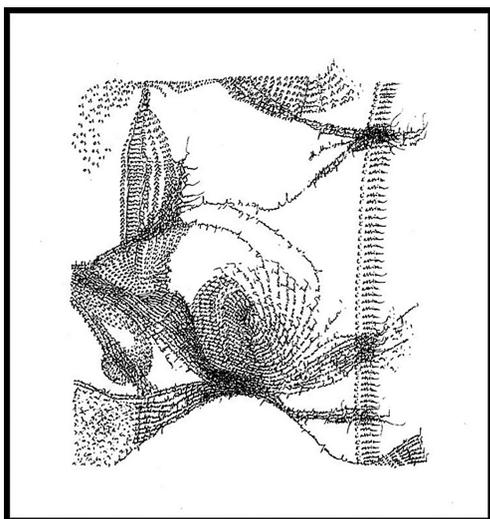


“Os, as”

A se aceitar a hipótese de que a tarefa não deve ser hermenêutica – a análise seria aqui traição –, o olhar deve errar pela página em branco, desposar os movimentos que parecem aleatórios das palavras-mancha que a ocupam. Em “Os, as”, haveria como atribuir sentido aos artigos definidos “os” e “as”? Por que, aliás, atribuir-lhes sentido? Há ali movimentos que desenharam, quiçá, pássaros em revoada, pássaros a se tornarem árvore, pássaros a constituírem um ser quase acéfalo que se desmembra e se desfaz. Quiçá. Ou, simplesmente movimentos de “os” e de “as” sobre a página em branco... aliás, por onde começar a ver? Pelo alto à direita, ou, antes, pelo alto à esquerda? De baixo para cima? De cima para baixo? Como entender o quadrado de “os” e de “as”? Como espaço aquático em que “os” e “as” mergulham? Aliás, os “os” e os “as” que perdem seus contornos, são “os”, são “as”? Simplesmente como um quadrado de “os” e de “as”, se se o que ali se veem são “os” e “as”? Faça-se outra hipótese, graças à “leitura” de uma criança: o que ali se vê são “os” e “as”...

Talvez fosse apenas necessário dizer, juntamente com o poema seguinte proposto à visão, que “é assim” e apenas assim. Tanto mais porque aqueles “os” e aqueles “as” retornam à página de “É preciso compreender”: lá estão eles, no topo da página, que se disseminam pelo lado esquerdo, em direção de seus baixos, mas que logo se emaranham com outras palavras até deixarem de ser “os” e “as”. E o que são as outras palavras, aqueles borrões de palavras, aqueles novos-palavra, aqueles arames-palavras que parecem ferir o olhar em um turbilhão de movimentos que não tem centro nem periferia? Quiçá apenas movimentos ... de palavras, sim, mas essencialmente movimentos que se apresentam ao olhar e que borram um desenho sobre a página. Mais uma vez, não haveria tarefa hermenêutica? Talvez não, não haveria análise possível, a não ser aceitar que a única análise possível é aquela de ratificar o que se lê, em alguns momentos distintamente, à direita, “é assim”, “é assim”, “é assim”... Entretanto, “é assim” que implode em certos espaços do canto direito, confundindo-se com a confusão mesma das palavras emaranhadas que convidam a uma decifração de seu próprio desenho. O que elas são, afinal? Que palavras são? Será mesmo necessário propor para elas legibilidade? Talvez permanecer na visibilidade seja o que importa... E compreender que o texto se faz ver graças à linguagem visual da imagem – que é a um tempo visível e gráfica.

É realmente preciso compreender?



“É preciso compreender”

E “É preciso compreender”? Compreender o que? Tanto mais porque na coluna à direita, em letras bastante visíveis aliás em quase todas as linhas, lê-se: “é assim”. Entretanto, nessa mesma coluna, esse “é assim” confunde-se em três momentos com um emaranhado de linhas que apontam para um ruído na compreensão e, por isso mesmo, na interpretação. Linhas, pois, de escrita que se enovela com outras linhas de escrita, tornadas borrões que jogam com o legível e o ilegível. Legível e ilegível trabalhados pelo movimento mesmo da mão, que desenha e que escreve – que desenha ao escrever e que escreve ao desenhá-lo. Convém observar que, para Ana Hatherly, a escritura é uma espécie de pintura – não surpreende então que suas obras visuais sejam compostas igualmente com textos. Plasticidade da escrita. Poematográfico, isto é, poesia na qual o “aspecto formalmente visual parece impor-se e, mesmo, sobrepor-se ao aspecto literário” (HATHERLY, 1975, p.14). Ou, como quer Fernando Aguiar, “é uma escrita que se metamorfoseia em desenho e se transforma em imagem” (AGUIAR, 2018, p.125).

Afinal: o que ver? o que ler? Haveria mesmo que atribuir sentido? O “é assim” não seria pura liberdade que permite a todo leitor reinventar o que vê e o que lê? Registro, por isso mesmo, do que Hatherly chama leitura criadora.

Que seja dito: não parece haver determinação hermenêutica possível, pois que o legível e o ilegível caminham lado a lado, em um jogo que interpela a mediação leitora, mesmo que o leitor não se decida por essa ou aquela leitura. Ele pode apenas reinventá-la, em meio a uma página que é imagem e texto, e, mesmo, poema-desenho, poema-visual feito de traços caligráficos e caligramáticos que obliteram a compreensão, deixam em suspense todo sentido e, por conseguinte, propõem ressignificações indefiníveis.

Ver ...

Je veux montrer le graphisme de l'écriture occidentale, en contrepoint de l'écriture orientale. Pour montrer ses modulations, j'ai dû la rendre illisible. L'écriture occidentale repose sur des éléments géométriques – j'ai voulu démonter les éléments de notre écriture et disposer ainsi d'un ensemble d'icônes. Ce que je fais avec sur le plan de la créativité, c'est de les transformer en outils. Mes travaux visuels sur l'écriture ne sont donc pas des œuvres pour lire, ce sont des œuvres pour voir. Ce n'est pas le mot qui importe, c'est l'écriture.^{13 14}

¹³ Confira Sena-Lino (2017).

¹⁴ “Não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escritura. Se eu quisesse mostrar a palavra, eu faria um texto linguístico. Quero mostrar o grafismo da escritura ocidental, em contraponto

Embora enunciada por Ana Hatherly em entrevista concedida a Pedro Sena-Lino na revista *Plural Pluriel* – e que de certo modo se confunde com o que ela escreveu em *Vozes da leitura* –, a perspectiva poética parece ser válida, não apenas para a poeta portuguesa mas, igualmente, para Apollinaire. Em ambos, a mesma busca pela visibilidade da escritura poética; a mesma inquietação em fazer da palavra um desenho; o mesmo engajamento em tornar a *poesis* uma *imago*, em detrimento mesmo da legibilidade. Em ambos, ainda, a(s) palavra(s) viaja(m) solta(s) pela superfície, sua *dispositio* é diversa daquela da página poética canônica – neles, essa nova disposição rompe com os contornos e com os volumes, pois que nova é a gestualidade do poeta, cuja mão se movimenta de modo a tornar visível, e visual, a própria escritura, e, lateralmente, tornar legível o desenho, ou se se quiser, a imagem. Visualismo textual ou Lirismo visual, como dizem alguns teóricos do poético, que abre o poema para a polissemia. Não apenas isso. Visualismo textual, nos termos de Hatherly, lirismo visual naqueles de Apollinaire, que, graças à relação que ali entretêm imagem e texto, *ikon e logos*, propõem em última instância a encenação do significante, que em sua dimensão gráfica é considerado igualmente como um objeto verbal. Visualismo textual e Lirismo visual que, no interior mesmo dessa encenação, e de certa reflexão de ordem meta-artística¹⁵ sobre o poético, acabam por perturbar a linearidade da leitura e solicitar do leitor que assuma um novo papel: a ele se pede uma leitura ativa que procure reconstituir as imagens, visuais e escriturais, que deixam seu(s) traço(s) sobre o branco da página e que dela parecem se desprender. O jogo que se esboça é, afinal, aquele de uma arte combinatória...

In limene, para concluir nos (des)caminhos

Apollinaire e Hatherly... mas nas margens, aqui, poder-se-ia concluir falando brevemente de Leonilson¹⁶, pintor, mas pintor-poeta, que embaralha as fronteiras

da escritura oriental. Para mostrar suas modulações, foi-me preciso torna-la ilegível. A escritura ocidental repousa sobre elementos geométricos – eu quis desmontar os elementos de nossa escritura e dispor assim de um conjunto de ícones. O que faço no plano da criatividade é transformar esses ícones em instrumentos. Meus trabalhos visuais sobre a escritura não são, pois, obras para ler, são obras para ver. Não é a palavra que interessa, é a escritura.” (SENA-LINO, 2017, tradução nossa).

¹⁵ Talvez seja mesmo possível dizer que a poesia visual é uma metalinguagem... pois que pensa a própria linguagem ao propor uma associação inédita entre texto e imagem.

¹⁶ José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), pintor, escultor, desenhista brasileiro, desembaraçado de pensamentos estéticos em particular, de toda pertença a gêneros impostos pela história e historiografia da arte e desvinculado de toda pertença a grupos de artistas visuais.

e se movimenta com desenvoltura nos registros desta arte combinatória¹⁷. Sua obra parece jogar com o hibridismo de materiais propagados pelos caligramas apollinairianos e pelos poematoográficos hatherlyanos. Nela, palavra e imagem visível propõem composições poético-visuais que apostam no diálogo entre artes plásticas e literatura – vale lembrar que muitos dos títulos das obras de Leonilson carregam forte marca discursiva ou, se se preferir, narrativa. Nesse sentido, sua obra deambula entre escrita – desembaraçada de todo constrangimento gramatical, empregada unicamente em razão da sonoridade das palavras – e imagem visual – lavrada em suportes diversos, lona, tela, bordados ou, simplesmente, papel. Aliás, em uma de suas telas, uma lona em grande formato, sem chassi, intitulada *São tantas as verdades*, palavras e figuras interpelam a um tempo espectador e leitor, convidados que são a perceber nessa pintura a derrocada da disputa entre as artes. Palavras que estão além de seus valores semânticos e sintáticos, figuras que vão além de suas faces plásticas. Palavras e figuras que, como em Apollinare e Hatherly, logram mutuamente visualidade e (i)legibilidade ...

Figura 1: “São tantas as verdades”



Fonte: Leonilson (1988).

¹⁷ Leonilson, assinala-se, dizia-se “ambíguo”, assim como considerava todos os seus trabalhos “ambíguos”. Não por acaso, descrevia-se mais como “um curioso que artista”. Curioso à maneira, como ele mesmo diz, daqueles “andarilhos vagabundos [...] que correm o mundo” (LEONILSON apud LAGNADO, 1996, p.128) – aliás, talvez pudéssemos aproximar essa figura do andarilho daquela do saltimbanco, tão cara, por exemplo, a Apollinaire em seu gosto pelo movimento, pela errância e pela liberdade – leia-se, nesse sentido, “*Saltimbanques*”, um dos poemas de *Alcools*.

READING EXPERIENCES: NOTES ON THE WAY(WARDNESS) OF THE VISUAL POETRY (APOLLINAIRE AND ANA HATHERLY)

ABSTRACT: *Starting from the hermeneutic assumption that every reading should be creative – formulated by the Portuguese poet Ana Hatherly in 1981 – this study presents some notes taken from the analytic canon, which directly or indirectly sees poetry as a text that needs to be read and interpreted. As such, the Caligrammes by Guillaume Apollinaire – a French visual-poetic material from the beginning of the 20th century – as well as the Portuguese poetographic text A reinvenção da leitura de Hartherly will not only be read, but also seen and shown. Thus, the task proposed here is to unveil not the legibility of the poetic text, but its visuality.*

KEYWORDS: *Visual poetry. Visuality. Illegibility. Text. Image.*

REFERÊNCIAS

COSTA, L. A. **Antigos e modernos:** a cena literária na França do século XVII. São Paulo: Edusp/Nankim Editorial, 2010.

_____. **A italianidade em Stendhal:** heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma. São Paulo: Ed.UNESP, 2003.

AGUIAR, F. A visualidade na escrita de Ana Hatherly. **Arquivo digital da PO.EX**, 2018. Disponível em: <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografafas/fernando-aguiar-a-visualidade-na-escrita-de-ana-hatherly/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

APOLLINAIRE, G. **Apollinaire et moi aussi je suis peintre.** Cognac : Les Temps qu'il fait, 2006.

_____. **Alcools.** Paris: Gallimard, 1993.

_____. **Caligrammes.** Paris: Gallimard, 1973.

_____. Simultanisme – Librettisme. **Les Soirées de Paris**, n.25, p. 322-325, 15 juin 1914. Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1914_apollinaire2.html>. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____. **Conférence sur l'esprit nouveau.** 1912. Disponível em <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1918_apollinaire.html>. Acesso em: 13 ago. 2018.

_____. Chroniques des livres. Articles divers. **Les Arts à Paris: actualités critiques et littéraires des arts et de la curiosité**, n.1, p.2-5, 15 mars 1918. Disponível em: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_articles-divers>. Acesso em : 13 ago. 2018.

BUTOR, M. Préface. In : APOLLINAIRE, G. **Caligrammes.** Paris: Gallimard, 1973. p.7-17.

Leila de Aguiar Costa

GOLDENSTEIN, J.-P. Anomo / Anora : Tu connaitras un peu mieux les mayas – « Lettre-Océan » : mise au point et hypothèses. **Que Vlo-Ve ?**, série 4, n.11 pp.77-100, juil.-sept 2000.

HATHERLY, A. Entrevista com Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p.17-22, jun. 2007.

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

_____. Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro. In: **A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p.13-27.

_____. **Obra Visual 1960 -1990**. Centro de Arte Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

_____. **A reinvenção da leitura**. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. **Po.Ex**: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

JACQUOT, C. **Continu et discontinu dans l'œuvre poétique d'Apollinaire** : la phrase apollinarienne au croisement de l'analyse stylistique et des statistiques textuelles. SHS Web of Conferences 1 (2012). Disponível em: <https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_000131.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2018.

JONES, G. Paysage et la notion du calligramme apollinarien. **Que Vlo-ve**, n.26, p.3-16, 1988.

LAGNADO, L. **Leonilson**: São tantas as verdades. São Paulo: DBA Artes Gráficas/ Companhia Melhoramentos, 1996.

LEONILSON, R. São tantas as verdades. Tinta acrílica, lápis de cor, pedras semipreciosas e fio de cobre sobre lona, 213 x 106 x 2 cm, 1988. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/palavra.php>>. Acesso em: 22 de ago. 2018.

MARTINHO, F. Caminhos da modernidade na poesia de Ana Hatherly. **Plural Pluriel**, n.16, printemps-été 2017. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/75>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MESCHONNIC, H. **Modernité Modernité**. Paris : Verdier, 1988.

QUIGNARD, P. **Petits traités I**. Paris: Gallimard, 1997. (Collection Folio, 2976).

SENA-LINO, P. Hatherliana: étayer la réssurrection – Entretien avec Ana Hatherly. **Plural Pluriel**, n. 16, printemps-été 2017. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/89/75>>. Acesso em: 07 ago. 2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

JONES, G. **Apollinaire, la poésie de guerre** : voyage d'aventure pour poète et lecteur. Genève: Slatkine, 1990.

