

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

Bianca Raupp Mayer

***LEONORANA (1970):***  
**4 PONTOS DE VISTA SOBRE O TRAÇO BARROCO DA DOBRA.**

**PORTO ALEGRE**  
**2021**

Bianca Raupp Mayer

***LEONORANA (1970):***  
**4 PONTOS DE VISTA SOBRE O TRAÇO BARROCO DA DOBRA.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior.

PORTO ALEGRE  
2021

O poeta é  
um calculador de improbabilidades limita  
a informação quantitativa fornecendo  
reforçada informação estésica.  
É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias  
são a fulgurância da máquina.

.....  
A psicologia do maquinal sabe que basta  
que se crie um pólo positivo para que o pólo  
negativo surja  
ou vice-versa

.....  
O maquinal eta-erótico é tu-eu.  
O maquinal tu-eu  
cuja tarefa árdua não é  
definir a verdade está no meio da profusão  
dos objectos  
e considera o consumo a verdade deslocada  
deslocação de grande tonelagem  
laboriosa alfaiataria de eros  
constante moribunda  
e esse opróbrio dispersivo e vexável  
indifere a vida esponjosa.  
A história agrega a dificuldade essencial  
das variáveis e o ensejo das coisas  
prática difícil  
está para o maquinal como uma indústria apócrifa.

Ana Hatherly

## AGRADECIMENTOS

aos meus pais  
pelos afagos  
elogios e financiamentos

aos meus amig\_s  
pelas distrações  
risadas e companhia virtual

à luísa  
por hatherly  
livros e tanto carinho

ao antonio  
por deleuze  
orientações e tantas leituras

ao CNPq  
pelos anos de bolsa PIBIC

## RESUMO

O presente trabalho explora e investiga o livro *Leonorana* (1970c), publicado no compilado intitulado *Anagramático* (1970), de Ana Hatherly, a partir de quatro pontos de vista sobre o conceito da dobra, encontrado, principalmente, na obra *A dobra: Leibniz e o Barroco*, de Gilles Deleuze, publicada pela primeira vez em 1988. Nesse sentido, partindo da perspectiva de que a dobra é um traço intrínseco à ideia de Barroco, visualiza-se, ao debruçar-se sobre, principalmente, a obra *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, publicada pela primeira vez em 1968, e outras demais obras teóricas a respeito do Barroco, tais como aquelas de autoria da própria Hatherly e também *A Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, publicada pela primeira vez em 1928, que: a) dobras são diferentes; b) dobras são repetidas; c) dobras são alegóricas; d) dobras são jogos. Com isso, perspectiva-se entender que *Leonorana*, por apresentar marcadamente o traço barroco da dobra, trata-se de uma literatura que ultrapassa os limites de seu próprio gênero, o literário, visto que se desintegra e se reinventa no sonoro e, principalmente, no visual, isto é, visto que abriga esses quatro pontos de vista em suas dobras.

**Palavras-chave:** dobra; pontos de vista; Barroco; Ana Hatherly.

## ABSTRACT

The present work explores and investigates the book *Leonorana* (1970c), published as part of the collection *Anagramático* (1970), by Ana Hatherly, based on four points of view on the concept of folding, found mainly in the work *The Fold: Leibniz and the Baroque*, first published in 1988 by Gilles Deleuze. Assuming that the fold is an intrinsic trait to the idea of Baroque, and based on Deleuze's (1968) *Difference and Repetition*, as well as on other theoretical works about the Baroque, including those written by Hatherly herself and Walter Benjamin's (1928) *The Origin of German Tragic Drama*, we see that: a) folds are different; b) folds are repeated; c) folds are allegorical; d) folds are games. Hence, while markedly presenting the Baroque trait of the fold, *Leonorana* (1970) may be understood as a work of literature that exceeds the limits of its own genre, the literary genre, disintegrating and reinventing itself in the audible and, mainly, in the visual, thus bringing together the four points of view within its folds.

**Keywords:** fold; points of view; Baroque; Ana Hatherly.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	7
<b>1. O <i>LEONORANA</i></b>	11
<b>2. A DOBRA</b>	13
<b>3. OS PONTOS DE VISTA</b>	15
3. 1. DOBRAS SÃO DIFERENTES	19
3. 2. DOBRAS SÃO REPETIDAS	23
3. 3. DOBRAS SÃO ALEGÓRICAS	26
3. 4. DOBRAS SÃO JOGOS	33
3. 4. 1. O anagrama	35
3. 4. 2. O labirinto	38
<b>4. O BARROCO</b>	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	49
<b>ANEXOS</b>	52
<b>BIBLIOGRAFIAS</b>	57

## INTRODUÇÃO

Perspectivada no seu conjunto, a obra de Ana Hatherly (Porto, 1929-2015) reinventa o Barroco. A autora, enquanto artista e teórica, seguiu estritamente o seu postulado de que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda leitura é releitura e toda releitura transforma” (HATHERLY, 1995, pp. 13-14). Por isso, seu trabalho direciona-se para uma releitura das tradições barrocas que se opuseram ao neoclassicismo europeu; releitura esta que se debruçou na arte da palavra, sobretudo a poesia. Além disso, devido ao seu entendimento sobre o que seria o traço barroco da arte, Hatherly transitou entre recursos da pintura, do desenho, da arte gráfica, da música, da fotografia e do cinema, o que fez do seu trabalho o maior expoente da Poesia Experimental Portuguesa.

Gilles Deleuze (Paris, 1925-1995), por outro lado, dedicou quase totalidade de sua obra à filosofia. Após os trabalhos iniciais centralizados na história filosófica — dedicando-se a interpretações de grandes clássicos da filosofia ocidental, como Hume, Kant, Nietzsche, Bergson e Spinoza —, tem publicações bastante inovadoras ao pensamento pós-estrutural, tais como *Diferença e repetição* (1968), *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1988) e, em parceria com Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1972) e *Mil Platôs* (1980).

Desse modo, Deleuze, na sua obra que, a partir de Leibniz, disserta sobre o conceito de dobra, mostrou-se como um importante teórico também do Barroco, principalmente no que tange à sua desmistificação dos restritos entendimentos do termo como um adjetivo dado a determinadas artes produzidas no período histórico que se dá entre os séculos XVI e XVIII e como o significante substantivado deste espaço temporal. Nesse viés, “o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço”, visto que “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13).

Com os olhos sempre fixos nesses postulados, então, este trabalho pretende beneficiar, por meio de principalmente interpretações deleuzianas que tangem aos traços da dobra e hatherlyanas a respeito do Barroco, a leitura de *Leonorana* (1950-1970), obra publicada na compilação nomeada *Anagramático* (1970), que conta com o *Livro I — A maldade semântica* (1966-1968), o *Livro II — A detergência morosa* (1966-1968), o *Livro III — Leonorana* (1965-1970) e o *Livro IV — Metaleitura* (1968-1969). Desse modo, entende-se que o *Livro III* é o lugar onde as dobras do espaço anagramático hatherlyano mais se bifurcam.

As dobras, pois, são e foram existentes em todos os lugares do mundo. Os guaranis e os iúpiques têm e tiveram dobras. Não é privilégio de Hatherly tê-las. Entretanto, todas essas

dobras dividem-se em duas especificações. Entende-se, assim, que a dobra é um estado não apenas de matéria, mas também de alma, uma vez que ela existe “segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matérias e as dobras da alma” (DELEUZE, 2012, p. 13). Por isso, em se tratando do *Leonorana*, torna-se muito interessante a esta pesquisa analisar a organização da obra cuja formação acontece por “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” (HATHERLY, 1970c, pp. 193-194) — que, como sugere, trata-se de trinta e uma variações poéticas desta primeira estrofe do poema *Descalça vai para a fonte*, de Camões:

Descalça vai para a fonte  
 Leonor pela verdura;  
 Vai fermosa, e não segura. (CAMÕES)

A escrita de Hatherly, desse modo, é uma consequência da obra camoniana, que foi posta no livro a título de referência ao leitor, que, por sua vez, tem como principal objetivo ler e interpretar as dobras que desse texto foram feitas, isto é, as suas trinta e uma variações. O mote camoniano paira na obra hatherlyana como um vapor que lembra o seu leitor da motivação desse acontecimento: lembra-o que, mesmo com poemas excessivamente variados, eles ainda são todos redobras da mesma alma e compartilham o mesmo traço: o barroco.

Nesse sentido, evidencia-se que *Leonorana* é um texto de infinitas dobras e redobras; de dois andares igualmente infinitos, o de dobras da alma, com Camões, e o de dobras da matéria, com Hatherly. As dobras da matéria, logo, por não habitarem o mesmo espaço que as dobras da alma, não compartilham da mesma obra poética que estas por proximidade estética ou conceitual, isto é, por semelhança. Há, entre todas essas dobras, uma relação de agenciamentos maquínicos<sup>1</sup>.

Se esta obra de Hatherly constitui-se pelo ato da variação, sabe-se que elas são infinitas porque, sabemos, a dobra vai ao infinito e “a dobra não existe fora da variação, assim como a variação não existe fora do ponto de vista” (DELEUZE, 2012, p. 42). Logo, é trabalho daquele que percebe este Cosmo literário entender a necessidade de definir alguns pontos ao seu foco de visão que, ao contrário da variação, não é infinito. Nesse sentido, a volta de

---

<sup>1</sup> O conceito de agenciamento maquínico é, pois, de autoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari e está presente, principalmente, na obra *Kafka: pour une littérature mineure* (1975), que, embora não nos apresente alguma definição exata do termo, traz a ideia de que é “uma concreção de poder, de desejo e de territorialidade ou de reterritorialização, regida pela abstração de uma lei transcendente” (DELEUZE, 2017, p.154), que, na perspectiva de Philippe Mengue (1997, pp. 61-62), é capaz de “refundar uma teoria da expressão, eliminando qualquer traça representativa na função de expressão, e contornando toda a teoria da linguagem e dos signos (do signifiante) de Saussure”.

Deleuze à teoria leibniziana vem à tona, principalmente quando ele define o mundo barroco como mônada, ou seja, como o espaço onde todas dobras, materiais ou não, acontecem. Por conta disso, pensar *Leonorana* é uma questão de pensar o espaço. Nele, então, um jogo oblíquo de claro e escuro faz-se quando tentamos visualizar suas dobras. No ambiente monadológico, quanto maior a claridade, mais visível se torna seu excesso de dobras tão cerradas. É, pois, na ciência de que apenas uma mônada pode abarcar o infinito e na expectativa de, do modo mais claro possível, perceber-se traços barrocos desse espaço que seleciono quatro pontos de vista sobre as dobras da matéria *Leonorana* — os de que elas diferem-se, repetem-se, alegorizam-se e jogam.

Assim, percebe-se, na publicação de *Diferença e Repetição*, ocorrida, pela primeira vez, em 1968, que Deleuze anunciava algumas das ideias que seriam fundamentais ao entendimento do conceito de dobra, que foi, logo, materializado na sua publicação de 1988. Curiosamente, uma movimentação incessante entre o que é diferente, ou variado, e o que é repetido marca *Leonorana*. Por isso, partindo de um cruzamento com essa teoria paradoxal que veio à tona na mesma década do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, propõe-se como os dois primeiros pontos de vista deste trabalho uma análise que parte do pressuposto de que as dobras são não apenas diferentes, visto que são variadas, mas também repetidas, visto o que o mesmo mote camoniano não cessa em retornar.

Em se tratando do ponto de vista de que dobras são alegóricas, é inevitável não tocar no nome de Walter Benjamin. A partir dele, percebe-se que tanto Hatherly quanto Deleuze chegaram a importantes ideias sobre o traço barroco e tem-se, principalmente, a certeza de que este é o campo — como disserta Hatherly em concordância com o teórico alemão — onde “o simbólico distorce-se no alegórico”, o que “corresponde intimamente ao tipo infinitamente propedêutico, divagante, voluptuosamente hesitante de construir-se a forma barroca” (BENJAMIN, 1980, pp. 187 e 190<sup>2</sup>, apud HATHERLY, 2016, p. 118). Veremos, então, que a alegorização se faz, em *Leonorana*, por meio de redobras exorbitantes e, até mesmo, dobras que se fazem a partir das próprias redobras.

O último ponto de vista é o de que as dobras são jogos. Nesse sentido, há dois jogos que ganham proeminência na obra: o anagrama e o labirinto. Aquele é o que primeiramente salta aos olhos do seu perceptor pelo fato de que o compilado de livros em que o foco desta análise está posto tem, em seu título, uma referência a ele. *Anagramático* é, portanto, uma obra que, embora apresente em *Leonorana* suas maiores séries deste jogo, tem sua formação na recombinação — o que, como vimos, Hatherly chama de reinvenção — de textos — sejam

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter, *Il Dramma Baroco Tedesco*, Turim, Einaudi, 1980. Tradução de Ana Hatherly.

eles os de Camões, sejam eles o da própria obra —, ou seja, tem sua formação no jogo do anagrama. Além disso, há, então, as dobras que formam jogos labirínticos, que são “uma forma complexa associada à ideia de percurso dificultoso” (HATHERLY, 2016, p. 146). Esses labirintos, pois, tal como os anagramas, são presentes na obra hatherlyana não apenas como um aspecto mental de confusão característico do mundo barroco, mas, sim, como uma profusão de dobras materiais que principiam algumas das variações de Hatherly a partir de Camões. À vista disso, é evidente que a autora faz jus ao culto ao lúdico que é traço barroco, o que, como depois veremos com mais afinco, aponta-nos tanto Deleuze quanto Affonso Ávila.

Entende-se, por fim, que esses quatro pontos de vista são capazes de fazer certo mapeamento do que seria um espaço repleto de traços barrocos que, neste caso, é o *Leonorana*. Essa obra de Hatherly é, portanto, um espaço físico com variações de ponta a ponta, que metamorfoseia a escrita até o ponto em que ela se torna imagem. Por conta disso, a noção da dobra é o que faz de *Leonorana* uma “arquitetura de visão”, que resgata Camões para que ele retorne à nossa percepção por meio de suas trinta e uma variações, ou seja, por meio do “estatuto do objeto, que só existe agora através das suas metamorfoses ou declinações dos seus perfis” (DELEUZE, 2012, p. 43) — que só existe agora por meio do traço barroco.

## 1. O LEONORANA

O múltiplo é não só o que tem muitas partes,  
mas o que é dobrado de muitas maneiras.  
Gilles Deleuze

*Leonorana* foi fruto da efervescência do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, que, nos anos 1960, com grande interlocução com o Grupo Noigandres de poetas brasileiros, que, já nos 1950, manifestavam-se de forma concretista, foi organizado, entre outros, por António Aragão, Herberto Helder, Ernesto Manuel de Melo e Castro e, claro, Ana Hatherly<sup>3</sup>. Nesse sentido, sabe-se que o movimento é chamado de PO.EX devido ao livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, publicado em 1981 por Hatherly e E. M. de Melo e Castro, que, logo, foram os dois escritores que mais se empenharam na construção dessa poesia e assim optaram por intitular o movimento poético cuja responsabilidade teórica tem o grande mérito deles.

Ademais, destaca-se o desejo desses participantes de trazer à tona uma certa arqueologia poética, reexperimentando e recriando modelos literários antigos. O movimento era uma “renovação que comportava dois momentos distintos: a desmontagem do obsoleto discurso dessas reconhecidas literaturas e vanguardas e a proposta de bases para um novo construtivismo do discurso principalmente através do poder da comunicação visual” (HATHERLY, CASTRO, 1981, capa).

Na atitude de reexperimentar a reconhecida poesia camoniana, *Leonorana* nasce e torna-se o livro mais radical da obra *Anagramático*. Sua radicalidade, então, pode ser vista a partir das desmontagens e experimentações do discurso de uma literatura reconhecida por ser a de maior consagração lusófona, a de Luís de Camões. Desse modo, a movimentação e, logo, a vulgarização de uma referência cultural com tal estabilidade e estaticidade na história e na memória da língua portuguesa faz com que as possibilidades interpretativas tornem-se mais estreitas e as aproximações com a teoria de Gilles Deleuze, mais profícuas.

Nesse sentido, a temática de *Leonorana* é a variação. É uma obra prismática que nela mesma cria variações e variações de variações. A partir de apenas três versos camonianos, ela alarga os limites da literatura com seus novos formatos, entregando à palavra o seu “eros mais

---

<sup>3</sup> A autora, nascida na cidade do Porto em 1929, em Portugal, foi professora catedrática da Universidade de Lisboa e da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Dentre muitos estudos e atividades contidos em sua biografia, tal como a participação na direção e na fundação do Instituto de Estudos Portugueses, na Universidade de Lisboa, e na Associação Portuguesa de Escritores, é interesse deste trabalho pensar mais especificamente sobre aquilo que se relaciona ao fato de que Hatherly foi membro destacado do grupo de Poesia Experimental Portuguesa e grande pesquisadora da literatura barroca portuguesa.

frenético” e percebendo-a como “uma arte verdadeiramente animal” (HATHERLY, 1970b, pp. 175-176), como escreve no livro *A maldade semântica*. Esta é uma arte que pouco serve para que nós humanos tentemos interpretá-la a partir da repetição de todos os signos que contemporânea e ocidentalmente usamos para ler palavras. Para lermos qualquer obra de Hatherly, portanto, é preciso saber que “as palavras só dizem respeito a elas próprias” (HATHERLY, 1970a, p. 175), e que a leitura é sempre um trabalho de visualização espacial e, por vezes, de audição. Por isso, o livro *Leonorana* deforma, decompõe e desconceitua o mote desse vilancete: ele traz importância ao espaço, ao desenho e à cor que podem ainda existir com a atualização dessa obra.

“Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte”, à la *Un Coup de Dés* (revista *Cosmopolis*, 1897), Hatherly entreabre as portas para uma nova realidade poética camonianiana. Ela convida-nos a pensar a diferença dos tipos diversos de caracteres, da posição das linhas tipográficas, do espaço gráfico e do uso espacial da folha que pode vir a nascer de uma única estrofe. Desse modo, radicalizando os princípios da escrita postulados já antes de Mallarmé nos *Caligramas* (1918), de Apollinaire, e nas “palavras em liberdade”, dos futuristas, Hatherly reinventa o nosso modo de leitura a partir de Camões, aproximando-o principalmente dos poetas concretos brasileiros.

Ana Hatherly convida-nos a dessacralizar a escrita e a leitura como um fenômeno que se dá de modo horizontal e, por isso, convida-nos também a visualizar com maior clareza o jogo de confusão mental que um trabalho poético pode apresentar. Em estrutura labiríntica, ela, em *Leonorana*, faz um trabalho de alargamento da noção de literatura existente no poema *Descalça vai para a fonte*, de Camões, por acreditar que

*Escrita é sinónimo de imagem*

I M A G E M

*imagem para não esquecer!*

(HATHERLY, 1987, p. 44).

## 2. A DOBRA

Esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar  
Um milicôno em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler.  
Augusto de Campos

A dobra, neste trabalho, é entendida como o conceito de Gilles Deleuze que está principalmente presente na obra *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Nesse sentido, pensar o conceito de dobra será, como vimos, ao mesmo tempo, pensar o que se entende por Barroco, uma vez que “o traço barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13), e o Barroco é também uma dobra que “não para de fazer dobras” (Ibidem). Além disso, como sustentação de sua ideia de dobra, Deleuze revisita o pensamento do filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), conhecido, principalmente, por suas contribuições ao cálculo diferencial e integral e à teoria monadológica — esta, que teve maior relevância ao pensamento deleuziano e, conseqüentemente, terá neste trabalho.

Nesse sentido, sabe-se que a dobra sempre existiu porque sempre existiram traços que se diferenciaram de outros traços. Propõe-se que a dobra, na sua mais embrionária formação, na sua mais simplista performance, é “a diferenciação de um indiferenciado, (...) dado que toda dobra é necessariamente uma ‘dobra de dois’, ‘entre-dois’” (Ibidem). Ela, assim, não se faz sozinha, ela dobra de algo e, em sua concepção mais terrena, dobra-se daquilo já dobrado, “no sentido de que é a diferença que se diferencia” (Ibidem). Por isso, como também vimos, a estrutura do espaço da dobra é formada pelo nível superior e pelo nível inferior — as dobras da alma e as dobras da matéria.

Dividindo-se incessantemente, as partes da matéria formam pequenos turbilhões em um turbilhão e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam. (...) cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares (DELEUZE, 2012, p. 17)

Já “no alto, a alma canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras, sem chegar a desenvolvê-las inteiramente “ (Ibidem, pp. 13-14). Desse modo, se “é certo que os dois andares se comunicam” (Ibidem, p. 14) e se a dobra faz-se entre outra, propõe-se neste pensamento deleuziano de viés leibniziano que as dobras da matéria são conseqüências das dobras elevadas que se sustentam pela sua maior proximidade ao sagrado, a deus.

A partir disso, toca-se no ponto que é tão valioso a este estudo: o entendimento da dobra como traço de diferença e, assim, de variação. Nesse viés, tem-se em vista uma

primordial constatação: *Leonorana* não existe fora da dobra porque o ato de nascimento de cada uma das variações presentes no livro é, em si, o ato da dobra.

### 3. OS PONTOS DE VISTA

O mistério é a claridade.  
Ana Hatherly

Um ponto de vista nada mais é do que um pequeno número de singularidades extraídas de um espaço selecionado do mundo. O mundo, entretanto, está, em toda a sua imensidão, dentro de uma mônada. Esse é o postulado básico do perspectivismo leibniziano e também deleuziano. Ele é, como vê-se, paradoxal em sua própria definição, visto que mônada é um espaço finito, delimitado, que, contudo, abriga o infinito, o mundo e suas infinitas dobras. Nesse sentido, Leibniz definiu-a da seguinte forma:

Um todo que não se apresenta como uma coesa bola de ferro, homogênea na sua natureza e igual a si própria em qualquer um dos seus pontos, mas como diferença de ponto a ponto, escalonados segundo graus de perfeição, ontologicamente sem centro interno constitutivo e de natureza espiritual entre-expressora de todo na parte reflexora da parte à parte (LEIBNIZ, 1987, p. 86).

A mônada, então, é o espaço onde a dobra acontece. Ela é um compartimento onde “os buracos são substituídos pelas dobras” (DELEUZE, 2012, p. 54). “A mônada é uma cela, uma sacristia, mais do que um átomo: um compartimento, sem porta nem janela, no qual todas as ações são internas” (Ibidem, p. 55). Conseqüentemente, qualquer visualização que possa ocorrer nesse local sombrio e escuro pela ausência de luz exterior parte unicamente do seu interior. Aquilo que se pode ver tem causa, efeito e finalidade no mesmo lugar: o seu ambiente não tem área externa. Seus pontos de vista, portanto, são a manifestação de um conjunto de verdades que se limitam apenas àquele espaço, já que tudo o que existe lá está confinado.

É graças a isso que se pode chegar à conclusão de que, neste ambiente repleto de dobras e nenhuma iluminação natural, tudo o que ilumina é artificial e móvel. Assim, todo o corpo que nele está só poderá ser percebido se a mobilidade desta claridade alcançar-lhe. Por isso, neste ambiente que tem a escuridão como seu estado natural, há apenas aquilo que se pode visualizar, ou seja, que está sob alguma claridade — tal como explica Deleuze:

Em resumo, é porque cada mônada tem uma zona clara que ela deve ter um corpo, constituindo essa zona uma relação com o corpo, não uma relação dada mas uma relação genética que engendra seu próprio *relatum*. É por termos uma zona clara que devemos ter um corpo encarregado de percorrê-la ou de explorá-la do nascimento à morte (DELEUZE, 2012, p 148).

O corpo que percebe sua mônada é, logo, um corpo porque tem acesso sensorial ao que existe no espaço em que está. Com isso, a mudança desse espaço afeta o corpo: esse ser pensado por Deleuze e Leibniz constrói com seu espaço, a mônada, uma relação tanto genética quanto una. Uma variação nesse ser monadológico resulta em uma variação da mônada, visto que não há nada exterior à percepção dele mesmo; da mesma forma que uma variação da mônada resulta na variação do corpo que ela abriga. “Deus não criou Adão pecador, mas primeiramente o mundo em que Adão pecou” (DELEUZE, 2020, p. 77), ou seja, “o movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 54).

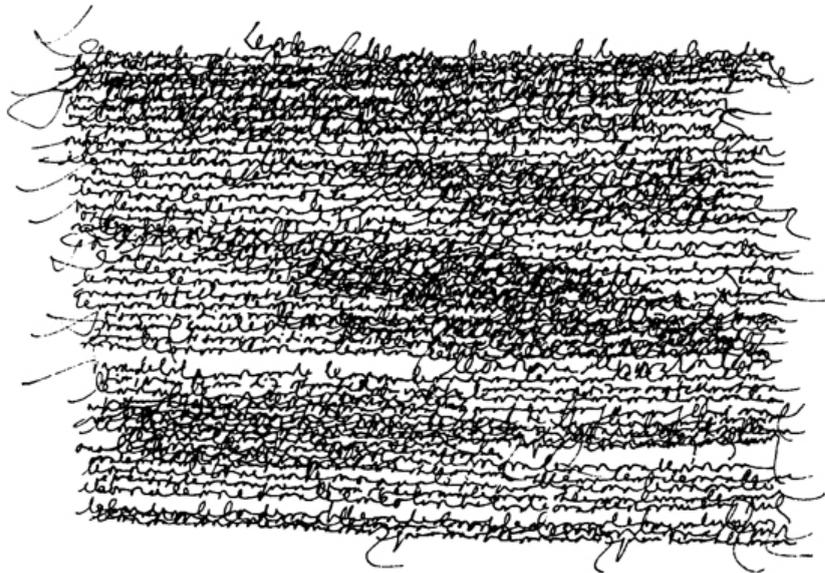
Desse modo, se sabemos que o que existe é aquilo que se pode perceber, sabemos também que existe apenas aquilo que está sob um ponto de vista. Assim, retornemos à questão da variação. Ela, se não existe fora da dobra, “não existe fora do ponto de vista” (Ibidem). Há uma única motivação para que a dobra signifique variação: o ponto de vista, que, portanto, é sempre passível de mobilidade. Em se tratando daquilo que é tema deste trabalho, o *Leonorana*, então, percebe-se que cada variação criada por Hatherly pode ser entendida como um ponto de vista novo sobre o mote do vilancete do Luís de Camões. A alteração dá-se não apenas na obra mas no foco sob o qual o trecho do poema foi observado por Hatherly. Deleuze, nesse viés, utiliza-se das figuras cônicas como imagem do que seria a ideia de foco do ponto de vista e, logo, de perspectivismo. Por assim ser, ele disserta sobre as figuras cônicas:

nelas, a ponta do cone é o ponto de vista ao qual são reportados o círculo, a elipse, a parábola, a hipérbole e mesmo a reta e o ponto, como outras tantas variantes, de acordo com a inclinação do plano de corte. Todas essas figuras tornam-se outras tantas maneiras de dobrar-se um “geometral” (DELEUZE, 2012, pp. 41 e 42).

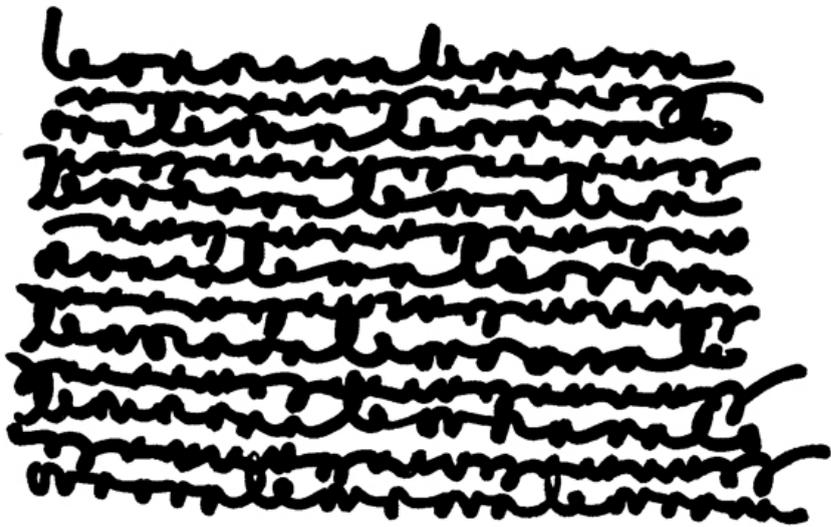
Em vista disso, percebe-se que as figuras cônicas seriam o exemplo mais perspicaz de visualização do que seria ponto de vista, uma vez que através delas se pode ver qualquer outra forma geométrica. O vértice do cone é, portanto, a linha de saída das outras infinitas linhas, “é a condição sob a qual é aprendido o conjunto da variação das formas ou a série das curvas do segundo grau” (DELEUZE, 2012, p. 48). É nesse sentido que esse ponto do cone, esse vértice, na sua concepção mais íntima de significância, “é chamado de ponto de vista na medida em que representa a variação ou a inflexão” (Ibidem, p. 40) e, assim, tal como nada existe fora da variação, nada existe fora do ponto de vista, pois “todo o ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação” (Ibidem).

Percebe-se, portanto, que somente é e está no mundo e, logo, na obra de Hatherly aquilo que está sob o foco do ponto de vista: a realidade é dependente do tempo e do espaço destinado à sua visualidade. Por isso, “não há uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista. Eis porque a transformação do objeto remete a uma transformação correlativa do sujeito” (Ibidem).

De forma a concretizar essas ideias, é importante observar duas variações propostas por Hatherly: primeiro, a *Variação XIX – Ininteligibilidade por uma semantização visual absoluta*; depois, a *Variação XX – Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta*.



(HATHERLY, 1970c, p. 219)



(HATHERLY, 1970c, p. 220)

Na primeira variação, tal como o seu título sugere, é impossível compreender a organização do espaço. Há muita claridade, visto que há muitas dobraduras. Nesse sentido, chegamos ao ponto de pensar o livro *Leonorana* como uma mônada. Há um intenso foco de luz sobre seu espaço e, com isso, percebe-se sua grande acumulação de dobras distintas. Entretanto, na tentativa de semantizar em absoluta racionalidade todas as diversas séries de dobras, de variações, ao mesmo tempo, torna-se impossível entender a complexidade de cada uma delas – até porque elas são infinitas e, por isso, sempre há algo por ver. *Leonorana*, então, por ser mônada, quando tem claridade em sua totalidade, ou seja, visão absoluta, tem maior confusão. Ela é clara e confusa, porque “uma ideia clara é por si mesmo confusa; ela é confusa enquanto clara” (DELEUZE, 2020, p. 282). Assim, uma ideia ou uma variação poética podem ser completas sem serem inteiras, e incompletas sendo inteiras, já que, como vimos, quando temos uma ideia completa e muito clara, pode haver maior dificuldade de compreensão do seu sentido. É, dessa forma, que, quando ouvimos o barulho das ondas do mar, não entendemos a proporção e o barulho capazes de ter e produzir uma única gota de água. Para estudar as propriedades da água, é preciso ter apenas uma pequena parte da água a serviço da nossa percepção. Essa situação, portanto, repete-se aqui.

Agora, voltemos à *Variação XX – Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta*. Nesta há a perspectiva de um corpo muito mais simples do que o anterior, visto que nele há menos dobras visíveis. Há, para esta variação, uma interpretação possível: a iluminação da mônada foi reduzida e, por isso, o ponto de vista foi enfraquecido.

Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria ideia da perspectiva barroca (DELEUZE, 2012, p. 40).

A mudança do ponto de vista é, pois, o fator delimitante para a criação de reescritas do mote do vilancete de Luís de Camões. A noção de verdade é variável e, como veremos depois, isso é cerne da perspectiva barroca. Nesse sentido, torna-se certeza para este trabalho o fato de que, se cada variação do poema de Camões criada por Hatherly é uma nova dobra que ela faz no canônico texto, a cada variação hatherlyana, uma nova perspectiva sobre o texto camoniano nos é apresentada. Poderemos, a partir disso, entender quatro desses infinitos pontos de vista que uma mônada com também infinitas dobras é capaz de abrigar.

### 3. 1. DOBRAS SÃO DIFERENTES

Eu digo sim/ Eu digo não ao não/  
Eu digo/ é proibido proibir  
Caetano Veloso

A capacidade de Hatherly de produzir diferenças, em *Leonorana*, é marcante. Não apenas diferenças existentes entre as suas trinta e uma variações e o mote do vilancete de Camões, mas também diferenças de variações entre outras variações. Nesse sentido, é dever do leitor entender que, como vimos, para a autora, “reescrita é igual a reinvenção” (HATHERLY, 2016, p.61). Hatherly, desse modo veemente, demonstra sua atitude anti-conservadora, mesmo que seja seu objetivo trazer um objeto passado à tona no tempo presente. Uma atitude que buscaria a conservação do passado, ou seja, a sua pura repetição, seria capaz de entender a diferença proposta por Hatherly como uma deturpação negativa do antigo escrito português. Desse modo,

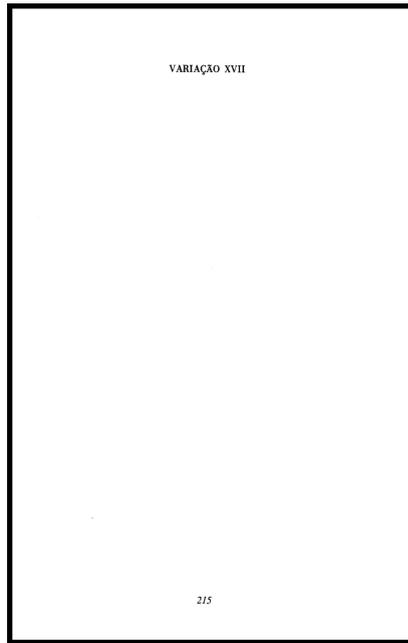
Para uma filosofia da diferença, pouco importa que o negativo seja concebido como negativo de limitação ou oposição, e a identidade, como analítica ou sintética, dado que a diferença, de todo o modo, é reduzida ao negativo e subordinada ao idêntico. (...) Deus se conserva enquanto se conserva o Eu (DELEUZE, 2020, p. 88).

Não há, em *Leonorana*, um tratamento divino dado ao texto camoniano<sup>4</sup>. Seu Eu não se preserva de forma subordinada ao idêntico e ao representacional. O movimento constante da visão cônica que nos permite o contato com a obra é, em si, a grande marca de que a diferenciação está presente do início ao fim do livro. Assim, essa negação destinada à diferença que comenta Deleuze é de lucidez da autora, visto que, no segundo texto de *Anagramático*, adverte-nos: “sou um mecanismo avisado e por isso reconheço a forma da recusa. Essa é a gênese do Eros Frenético” (HATHERLY, 1970b, p. 176). Logo, esse reconhecimento da necessidade da recusa do igual é marca do movimento frenético alcançado pela autora quando propõe suas trinta e uma variações de Camões. O texto difere-se de si mesmo em uma locomoção incessante porque o movimento é sempre duplo, e Hatherly sempre se move.

A respeito dessa movimentação, então, vemos que ela se faz presente principalmente na *Varição XVII — Afastamento por imagem absoluta*, que seria esta:

---

<sup>4</sup> O que não significa dizer, todavia, que, a partir de uma perspectiva da dobra, o texto camoniano não seja uma dobra localizada no segundo andar, isto é, uma dobra da alma.



(HATHERLY, 1970c, p. 215).

Aqui, tal como já sugere a imagem, não há possibilidades de encontrar-se por meio da visão algo que faça referência a Camões: a referência, como descrito, foi afastada. Por assim ser, este objeto não se define somente pela imagem que pode carregar ou, neste caso, pode não carregar: um objeto define-se também pela variação necessária à adequação ao espaço e ao tempo — o que muito vai ao encontro do que propõem Deleuze e Guattari quando pontuam que “o que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 54), o que também, mais uma vez, retoma a ideia de que o movimento é sempre “uma dobra de um a outro” (Ibidem). Desse modo, a movimentação do horizonte, o qual aqui funcionaria como a obra *Leonorana*, causa a movimentação do sujeito que o percebe, da mesma forma que a movimentação do sujeito que o percebe causa a movimentação do horizonte e, por isso, ele é relativo. Logo, esses dois polos tornam-se unos: a variação de um é a variação de outro. Ao encontro disso, não apenas Deleuze mas Hatherly afirma que a variação do objeto artístico tende a depender da sua expectativa de recepção, visto que é por meio da revalidação do modo como são percebidas que certas obras de arte do passado se manifestam no presente. Sobre isso, então, expõe:

certos modelos (ou programas) de literaturas de épocas passadas que só podem voltar de novo a uma certa vigência no caso de serem re-actualizados através duma modificação intencional da focagem e do enquadramento estético que, re-criados por condições de semelhança ou extremo contraste, impelem os novos receptores a encontrar neles algo que outros (já) não puderam mais buscar ou encontrar (HATHERLY, 1983, p.122).

Assim, o que ocorre na *Variação XVII - Afastamento por imagem absoluta* é justamente a modificação intencional da focagem descrita por Hatherly anos depois da publicação de *Leonorana*. Essa modificação intencional da focagem, pois, serve para atrair novos receptores que estão cansados tanto da obra camoniana quanto da leitura da obra hatherlyana, uma vez que “a fadiga marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem”, e nós, os leitores, “somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações” (DELEUZE, 2020, p. 115).

A necessidade de constância na movimentação do foco do sujeito que percebe a obra e, deste modo, inseparavelmente também o movimento do horizonte que o sujeito percebe são a potência da diferenciação existente na obra de Hatherly. Essa necessária ausência de perenidade e constância entre as suas variações a partir de Camões, portanto, é marca da falta de matéria residual do poema de Camões nelas, o que pode ser, logo, observado principalmente na *Variação XVII*, que é justamente constituinte do que é ser variação, ou seja, ser diferença, o que também é ser um horizonte em movimento. Para isso, então, tem-se em vista que a definição do que poderia ou não ser uma variação do poema de Camões, para Hatherly e para Deleuze, independe de marcas de uma escrita camoniana encontradas nas reescritas de Hatherly. Ser interpretado ou não como uma variação do mote de Camões em questão depende mais da sua atividade de estar em contínua variação, ou seja, da sua reatualização, do que do resultado desse processo, até porque “o objeto ocupa lugar em um contínuo por variação” (DELEUZE, 2012, p. 38).

Nesse sentido, as dobras presentes em *Leonorana* são diferenciadas porque é o objetivo de Hatherly fazer com que Camões venha à realidade contemporânea. Venha, assim, não como uma representação idêntica ao que já existia: Camões aparece no livro como uma espécie de vapor que paira sobre suas variações e dizem-nos que um texto, mesmo sem nenhum caractere, tem uma perspectiva que parte dele, do poeta do século XVI. Há, assim sendo, imensa dificuldade de encontrar-se algo concreto que remete a Camões e, por isso, também de se perceber a *Variação XVII* como uma obra que parte, sim, de Camões e não de qualquer outra referência. Esse é, pois, um jogo de sentido que Hatherly provoca ao leitor de sua obra. Deleuze, não por acaso, explica-nos que “todas estas dificuldades têm uma origem comum: extraindo um duplo da proposição, invocou-se um simples fantasma. Assim definido, o sentido é apenas um vapor movendo-se no limite das coisas e das palavras” (DELEUZE, 2020, p. 211).

O mote em questão, então, é duplo tanto de Hatherly quanto da variação produzida por Hatherly, visto que se difere a partir de ambos, para que, assim, possa chegar reatualizado, ou

seja, ter o efeito da diferença aos leitores contemporâneos. A respeito disso, ainda, Deleuze e Guattari exemplificam o que Hatherly chama de reatualização da obra para repelimento de novos leitores, tal como vemos neste trecho:

Quando salta o pensamento de Tales, é como água que o pensamento retorna. Quando o pensamento de Heráclito se faz polémico, é o fogo que retorna sobre ele. É uma mesma velocidade de um lado e do outro: "o átomo vai tão rápido quanto o pensamento"<sup>5</sup> (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 54).

Desse modo, quando os leitores já não podem encontrar o que desejam, a obra salta o pensamento, para que — tal como o pensamento de Heráclito que se faz polémico e o fogo retorna sobre ele — possam retomar sua atenção. Assim, retornando ao conceito de dobra, pode-se perceber que Hatherly alarga sua espessura de dobra nesta variação para mais fortemente trazer o leitor, possivelmente já distante, à obra. Consequentemente, pode-se perceber que as noções deleuzianas de infinitude das dobras e variação do ponto de vista vão ao encontro das ideias propostas por Hatherly enquanto teórica do Barroco, uma vez que esta reatualização de uma obra pode ser lida, em uma perspectiva deleuziana, como uma dobra espessa que se destaca entre as demais, a partir da obra *A dobra: Leibniz e o Barroco*, e como um horizonte relativo, perspectiva também guattariana, que, com o seu afastamento, atrai o sujeito, como pontuado em *O que é filosofia?* (cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992).

Uma obra de arte calcada na dobra é, desse modo, uma obra de arte anti-representacional e, portanto, calcada na diferença. Nesse sentido, o *Leonorana* não é pautado no pensamento da arte como simulacro, uma vez que, como já comentado, as variações de Camões constituem-se pela distância que têm da ideia platônica de criação como mimese. Nessa não representação, logo, a questão do perspectivismo vem novamente à tona também na obra *Diferença e Repetição* de Deleuze, quando se percebe que “é preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o ‘monstro’” (DELEUZE, 2020, p. 98). Com isso, percebe-se que Hatherly, em *Leonorana*, traz o esartejamento do mote de vilancete de Camões em uma diferenciação cuja identidade não é visível: ela faz de sua obra um objeto concreto, e não apenas uma referência linguística no jogo de discursividade e recursividade de sentidos, isto é, faz de sua obra um “monstro”.

Cada uma das trinta e uma variações são, assim, obras autônomas com sentidos suficientes. A *Variação XVII*, em relação ao verso de Camões, “é o caso de dizer: não o

---

<sup>5</sup> Epicuro, Carta a Heródoto, 61-62.

reconhecemos mais. Fundar é metamorfosear” (Ibidem, p. 208), tal como escrever, para Hatherly, é sempre um caso de invenção.

Por isso é preciso “desconfiar das imagens” e se é verdade que o escritor povoa o silêncio da palavra, fazendo dela um território onde constrói a sua morada, o escritor é também um artista visual, mesmo que não o saiba, mas aquele que tem a surpresa dessa descoberta desdobra-se, multiplica-se. Cria-se nele uma instabilidade, uma flexibilidade essencial ao ato da descoberta que permite aceder à performatividade da escrita como ato de invenção (HATHERLY, 2005, p. 108).

### 3. 2. DOBRAS SÃO REPETIDAS

proíbe a proibição, proíbe a proibição da proibição,  
proíbe a proibição da proibição ad infinitum  
Victor Heringer

Se *Leonorana* é mônada, e ser mônada é ser uno, cada variação proposta por Hatherly é também uma repetição de um único texto, o *Descalça vai para a fonte*. A percepção desse contínuo de diferenças, pois, dá-se justamente pelo fato de que a variação é, no livro, repetida, visto que “a diferença está entre duas repetições” (DELEUZE, 2020, p. 114). Por isso, independentemente do modo como a diferença de cada um dos poemas se apresenta, sabe-se que cada ato tomado naquele espaço pertence a uma série de variações que parte do mesmo lugar, ou seja, há um sentido que os percorre repetitivamente. Portanto, se, em *Leonorana*, há muitas dobras distintas, há também muitas dobras repetidas.

Já na sua primeira variação, a *Variação I — 1º desenvolvimento do tema. Discurso sem interferência*, o estado de repetição pode ser observado. Hatherly apresenta nela uma descrição de como acontece uma manhã, que tem como causa imutável e eterna a passagem lenta dos dias, que, depois de escuros, são sempre iluminados pelo sol. Além disso, com o desdobrar do poema, há a aparição da personagem presente também no poema *Descalça vai para a fonte*, a Leonor, que “é um produto da sucessão dos dias e das noites e do facto/ de erguer-se de seu leito onde esteve intermitente durante/ a noite escura e subitamente irrompe a fonte o dia” (HATHERLY, 1970c, p. 197). Nesse sentido, entende-se que os dias são repetidamente uma sucessão de trocas entre a escuridão e a claridade, assim como Leonor, que volta à literatura porque sai do leito escuro e, na claridade, pode ser novamente percebida<sup>6</sup>. Verifica-se, pois, que a autora não parte de definições da manhã e de Leonor que

<sup>6</sup> Pode-se reparar que Leonor, sendo um produto da sucessão dos dias, tem sua coloração como consequência da sua saída da noite escura, o que, então, começa a existir também como resultado de um lento processo de acontecimento. Ela não se torna verde, ela começa a verdejar. Desse modo, “leonor/ poisa o pé no chão frio vaso

têm como base o enclausuramento de uma significação adjetivacional, ela traz o estado de acontecimento como causa principal à caracterização de ambas, que existem porque estão na claridade e, então, em movimento.

a manhã acontece quando no movimento aparente da sucessão  
dos dias e das noites a terra de súbito ilumina o sol não  
tão de súbito porém que o dia acontece lentamente acontece  
tudo lentamente porém só de súbito se torna real e súbito  
é tudo o que foi lentamente acontecendo até ao momento de  
explodir em realidade súbita de súbito é manhã como de súbito  
brota uma fonte e tão subitamente intermitente como o dia  
(HATHERLY, 1970c, p. 197)

Nota-se que o sujeito presente na mônada não é, por estar em estado de diferenciação, vazio de qualquer predicado; é, sim, um sujeito com seus predicados pautados nas ações momentâneas que, inevitavelmente, tendem a repetir-se. A manhã aqui, como pode-se observar, acontece devido ao seu movimento incessante, à sua diferença em relação à noite. Entretanto, é sabido que a manhã sempre acontece, uma vez que a sucessão dos dias seja uma série de acontecimentos repetitivos. É nesse sentido que a manhã se constitui como uma variação da linguagem, o que significa dizer que ela não tem sentido por si mesma; ela não tem um sentido pronto calcado em um mundo real anterior à obra; “ela depende de forças que dela se apoderam e que impõem um ‘plano’ de pensamento, uma ‘imagem de pensamento’” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 48), ou seja, a manhã é o que, mesmo com múltiplas forças dela apoderando-se em um horizonte imaginário, naquele momento é o ponto de vista.

Além disso, o movimento incessante da manhã acontece aqui, como em nenhuma outra variação encontrada no livro, de forma menos experimentalista do que nas outras 31 variações, o que a distancia do que se entende por poesia visual. Nesse sentido, a poeticidade dessa linguagem dá-se pelo ato de repetição de um sistema de versificação e de sonoridades, por rimas e assonâncias — esta que se faz principalmente pela repetição dos sons nasais de /n/ e /m/, o que também transmite a sensação de lentidão, de um acontecimento que se arrasta pelo poema. Por isso, é importante perceber que a obra poética, tal como acontece neste exemplo, tem seu salto em relação à obra verbal não artística definido pela escrita repetitiva, ou seja, é essa repetição de uma organização formal e sonora que configura sua diferença ao não poético. Deleuze, então, a respeito da poesia, afirma que “a repetição é a potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica uma Idéia da poesia sempre excessiva” (DELEUZE, 2020, p. 383).

---

onde nasce a verdura” (...) “e os músculos orbiculares recebem a mensagem da verdura /(...) porque é manhã e surge o dia/ e brotam as fontes e há verdura” (HATHERLY, 1970c, p. 197).

Não tem esta repetição, portanto, o aspecto de arte que, por não estar unicamente calcada na diferença, torna-se um mero simulacro da vida cotidiana. A repetição aqui é, como aponta Deleuze, uma potência linguística que é característica da linguagem poética e, ademais, como veremos mais tarde, sobretudo da linguagem poética do Barroco, que traz o excesso como seu grande marco, visto que “só pode manifestar-se através do grande” (WOLFFLIN, 2012, p. 99). Em se tratando do grande, então, Hatherly expande, por meio da repetição excessiva da linguagem, neste poema, os significados de manhã e de *Leonor*. Na repetição de elementos já existentes no poema de Camões, ela traz suas diferenciações por meio de descrições linguísticas não pautadas na representação, mas, como vimos, no acontecimento da manhã ou de Leonor.

Assim, Deleuze, em sua obra *Diferença e Repetição*, pontua dois tipos de repetições. “A primeira repetição é a repetição do Mesmo, que se explica pela identidade do conceito ou da representação” (DELEUZE, 2020, p. 44); já a segunda explica-se pelo elemento que tem potência para continuar existindo, pelo elemento que ainda apresenta diferença e, por isso, vem ao eterno retorno. Esta é uma repetição que tem seu devir-livre e, logo, corresponde diretamente à ideia da Diferença. Ela

(...) comporta deslocamentos, precipitações, desacelerações, variantes diferenças que são capazes, em última análise, de nos levar muito longe do ponto de partida, temos a tendência de ver aí um estado misto em que a repetição não é pura, mas somente aproximativa (DELEUZE, 2020, p. 45).

Nesse sentido, é visível que a diferença e a repetição são dependentes. Não se trata de uma dependência do primeiro caso de repetição, aquele que, como vimos, não é o caso de *Leonorana*. Trata-se daquele caso em que se retorna com tanta frequência à claridade que esse ato repetitivo já não se torna nítido, porque “revir é, pois, a única identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz diferente, que gira em torno do diferente” (Ibidem, p. 68). Trata-se do caso em que Leonor acorda e movimenta-se ao *Leonorana*, mas não da mesma forma que *Descalça vai para a fonte*. Ademais, a personagem repete-se porque “só as formas extremas retornam — aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras” (Ibidem, p. 69). Isto é, essas formas seletas retornam e, por isso, repetem-se. Diferenciam-se de forma contínua durante o retorno e, por isso, repetem seu ato de diferença. O eterno retorno de Nietzsche tem aqui, de maneira lógica, o seu espaço adequado quando pensado por meio um retorno seletivo, ou seja, por meio uma repetição mascarada e uma

diferença desnuda, visto que “a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição” (Ibidem, p. 69).

### 3. 3. DOBRAS SÃO ALEGÓRICAS

Bê rê a a bra si i lê sil  
 Fe u fu z i le zil  
 C a ca nô h a o til ão  
 Gilberto Gil e Capinan

“O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo” (HATHERLY, 1997, pp. 96-97). Isto Hatherly escreveu em uma de suas *351 tisanas*. Torna-se interessante, de fato, porque lhe seria mais simples, sem nenhuma dobra, apenas se exprimir sem recusa. Assim, sua literatura vem a ser um constante movimento entre o digo-não-digo e o finalmente digo, a diferença e a repetição, o novo e o velho e, então, o culto e o pop. Em algum ponto do mundo interno à mônada, em cada um desses extremos, está sua visão; entretanto, há um profundo hiato entre cada um dos limiares.

Nesse sentido, uma arte de carácter monadológico, como vimos, suporta o mundo no seu interior. A tentativa de tentar atar, em um mesmo ponto, um nó entre estes dois extremos é, como propõe Walter Benjamin, uma alegorização. A partir também de Leibniz, ele propõe-nos que “a ideia é uma mônada” e “isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo” (BENJAMIN, 2016, p. 37). A forma concreta da ideia, que pode ser entendida, entre outros, como a literatura, terá, por isso, sempre um pouco de metafísica: ela pode expandir-se até que todas as possibilidades do mundo se encontrem nela.

Não por acaso, em *A origem do drama trágico alemão* ou, em uma tradução mais antiga, *A origem do drama barroco alemão*, o autor expõe sua tese de que o Barroco é a forma de arte em que melhor se pode encontrar a alegoria. Para, Hatherly, então, “a principal função da alegoria é tornar visíveis, plásticas, isto é, perceptíveis pelos sentidos, realidades abstractas ou espirituais” (HATHERLY, 2016, p. 85). Assim, nenhuma outra figura de linguagem poderia ser mais adequada a uma vertente literária que busca trazer ao presente, de forma transfigurada e mascarada, diferente, um dos mais famosos textos da língua portuguesa — que frequentemente tem suas percepções atenuadas devido à sua grande repetição nas escolas e livros didáticos portugueses. Desse modo, a alegoria, quando, na sua tentativa de trazer ao mundo real toda paradoxalidade de um mundo virtual, cria símbolos, por exemplo,

artísticos ou religiosos, que tentam concretizar esta expansão de significado causada por essas fusões entre dois extremos. Hatherly, pois, disserta sobre isso quando escreve sobre o pensamento da época barroca.

O símbolo, mais do que produzir uma imagem equivalente, procura suscitar uma emoção, enquanto a alegoria quer dar a ver um aspecto do real, ainda que mascarado. A fusão ou sobreposição dessas duas vertentes conceptuais é o que torna tão complexo, e por isso tão rico em dobras, o pensamento artístico da época barroca (HATHERLY, 2016, p. 86).

Dessa forma, como materialização dessa riqueza de dobras no mundo real, Hatherly constrói *Leonorana* em forma de uma alegoria de *Descalça vai para a fonte*. Leonor, assim, com sua expressividade excessiva, pode ser interpretada como o maior símbolo que temos nesta obra de Hatherly. A personagem, com seu nome escrito apenas uma vez por Camões em uma descrição da sua ida à fonte, recebe apenas quinze versos dele. Já em *Leonorana*, recebe trinta e um escritos, que, a propositais margens de dúvidas, podem ser chamados de poemas. Nessas variações, o grande imaginário daquela que seria o ideal da mulher petrarquista — que dá graça à formosura e com sua beleza espanta — é rematerializado de forma excessivamente dobrada — seja em suas descrições verbais, como a certa sensualidade que Leonor apresenta na primeira variação da obra; seja em sua experimentação visual, pensando no corpo dobrado que a própria palavra Leonor apresenta em muitas de suas variações. Tal como o drama trágico alemão, pensado por Benjamin, que pode ser entendido como um espetáculo em que “é próprio dele uma certa ostentação” e “os seus quadros são dispostos para serem vistos, e ordenados na sequência em que querem ser vistos” (BENJAMIN, 2016, p. 121), Hatherly ostenta Leonor, sempre com olhos à reação do receptor da obra, para que a personagem, dentro de uma alegoria, retorne claramente como um aspecto do real.

Assim, a necessidade simultânea de renúncia e ostentação, que desequilibra a relação com o mundo real, esse traço de excesso que caracteriza a sensibilidade barroca, pode ser considerado um esforço para compensar, por meio de uma intensificação do imaginário, o trauma de um imenso desejo que não se pode satisfazer (HATHERLY, 2016, p. 83).

A intensificação do imaginário, então, deu-se pelo tempo em que ela esteve na noite escura em seu leito, como vimos na primeira variação da obra. Leonor salta aos nossos olhos, por vezes, de forma tão expansiva que se pode ver não apenas as suas redobras enquanto matéria, mas suas dobras das redobras, ou seja, não apenas suas variações, mas suas variações de variações. A exemplo disso, há a *Variação XXIV — 1ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por interferência visual e sintática*, a *Variação XXV — 2ª Variante*

da *XXIII Variação. Des-semanticização crítica por aglutinação absoluta. Proposta de leitura inédita* e a *Variação XXVI — 2ª Variante da XXIII Variação. Des-semanticização crítica por espacialização sistemática*. Elas, tal como percebe-se, são 1ª, 2ª e 3ª variantes não do poema de Camões, mas da *Variação XXIII - 6º desenvolvimento do tema. Des-semanticização crítica por alteração sintática e concomitância obrigada*<sup>7</sup>, variante da própria Ana Hatherly a partir do verso de Camões. Nelas, há, assim, um jogo que resulta na necessidade de dobra, desdobra e redobra também do leitor do livro, haja vista que cada uma de suas leituras se torna um movimento de volta à página onde se encontra a *Variação XXIII*, a página 225 — o que, mais uma vez, retoma as ideias de que a dobra é sempre dupla e de que uma alegoria procura suscitar um certo impacto e reatualização não somente a si mesmo mas também àquele que a percebe.

Benjamin, tal como Hatherly, explica-nos que a alegoria é um termo maior do que signo, é um termo de formato mais generalizante. Nesse sentido, “no caso da alegoria há uma substituição..., no símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-se em si mesmo e de forma não mediatizada” (BENJAMIN, 2016, p. 175). Por isso, repete-se que *Leonorana* é a alegoria que substitui o mote de um vilancete de Luís de Camões; e Leonor, o conceito que desce e integra-se neste mundo corpóreo. Repete-se, ademais, o que foi ponto inicial neste capítulo: a dualidade da obra hatherlyana. Nessa oscilação do símbolo à alegoria, percebe-se que “a essência do Barroco é a simultaneidade das suas ações” (BENJAMIN, 2016, p. 206) e que, por isso, *Leonorana* aproxima-se do que é definido por Deleuze, Benjamin e Hatherly como Barroco. Ademais, a partir disso, percebe-se que a obra hatherlyana é um espaço dialógico em que “a dualidade de significação e realidade reflete-se na organização do palco” (BENJAMIN, 2016, p. 206) e que, não por acaso, Deleuze demonstra concordância com a ideias benjaminianas a respeito da alegoria no mundo barroco quando discorre sobre a arte barroca.

Walter Benjamin levou a compreensão do barroco a um progresso decisivo, quando mostrou que a alegoria era não um símbolo malgrado, uma personalificação abstrata, mas uma potência do símbolo: este combina o eterno e o instante, quase no centro do mundo, mas a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e a história em natureza, num mundo que já não tem mais centro (DELEUZE, 2012, p. 215).

A organização de *Leonorana*, então, é, em si, o meio e a finalidade de sua alegorização. Esta, por sua vez, impulsiona o símbolo máximo de *Descalça vai para a fonte*, Leonor, a potencializar-se com o seu eterno retorno, ou seja, com a sua excessiva retomada às

<sup>7</sup> As quatro variações podem ser visualizadas no Anexo A do trabalho.

ordens do movimento dialógico entre o tempo e espaço presentes. A alegoria faz de Leonor, a personagem intocável que dormia em seu leito, um símbolo que começa a ter história: acorda-se, movimenta-se em direção à claridade e sofre variações. Por esse motivo, quando visualizamos, respectivamente, a *Variação XXIII* e suas três descendentes, as XXIV, XXV e XXVII, sabe-se que o modo como Leonor retorna pode significar, à medida em que sua presença retorna à contemporaneidade, o movimento e o espaçamento do ponto de vista que se tem sobre suas letras.

L E O  
L E O N O R  
L E O

quem conhece leonor não desconhece leonor desconhecida  
que o desconhecimento de leonor seria a não existência não de leonor  
mas do conhecimento dela que é leonor e conhecimento e o conhecimento  
(HATHERLY, 1970c, p. 225)

quem conhece L E O não desconhece L E O desconhecida  
que o des L E O N O R conheciment L E O N O R o de seria a não  
existência não L E O de mas do conhecimen L E O to dela que é e  
(HATHERLY, 1970c, p. 226)

leoleonorio  
quemconheceleonornãodesconheceleonordesconhecida  
queodesconhecimentodeleonorseriaaãooexistênciaãodeleonor  
masdoconhecimentodelaqueéleonoreconhecimentoeoconhecimento  
(HATHERLY, 1970c, p. 227)

l e o  
l e o n o r  
l e o

quemconheceleonornaodesconheceleonordesconhecida  
queodesconhecimentodeleonorseriaaãooexistênciaãodeleonor  
masdoconhecimentodelaqueéleonoreconhecim  
(HATHERLY, 1970c, p. 228)

Observa-se, pois, que uma nova variação pode existir não somente devido à alteração do seu conteúdo verbal, mas também devido à reespecialização deste conteúdo. Assim, se sabemos que *Leonorana* constitui-se como mônada, sabemos também que este é um espaço arquitetônico e, por isso, o posicionamento e o distanciamento de cada um de seus elementos têm grande importância. Esta é a perspectiva de uma alegorização que tanto excede a semântica de seus elementos verbais que faz com que eles migrem para o visual, visto que “não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico” (BENJAMIN, 2016, p. 187). Além do mais, não por acaso, os poemas têm título de

“des-semantização”, o que, neste caso, é causado pela introdução do elemento visual em meio à escrita verbal. O verbal, assim, de tanto variar, dobra-se no espacial. Chega-se não em uma alegorização de um só verso camoniano mas na alegorização de uma alegoria de Hatherly feita a partir de Camões:

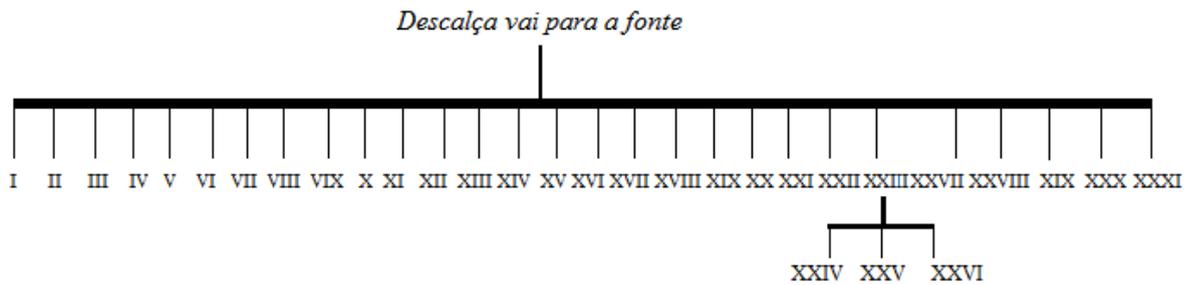
há o novo modelo óptico da percepção e da geometria na percepção, que repudia as noções táteis, contato e figura, em proveito de uma “arquitetura da visão”; há o estatuto do objeto, que só existe agora através das suas metamorfoses ou na declinação dos seus perfis; há o perspectivismo como verdade da relatividade (e não relatividade do verdadeiro) (DELEUZE, 2012, p. 43).

Há, portanto, em *Leonorana*, uma arquitetura em que “o espaço, o tempo e o extenso é que estão no mundo a cada vez, e não o inverso” (Ibidem, p. 118): a arquitetura da dobra. Nessa perspectiva, então, a obra de arte barroca, que apresenta a estrutura de mônada, como vimos, é edificada em dois andares, “andares separados por uma dobra que repercute dos dois lados segundo um regime diferente” (Ibidem, p. 57). No andar de cima, há as dobras “espontâneas que são tão somente as de uma alma e a de um espírito” (Ibidem). Na parte de baixo, há o espaço que “se encurva de acordo com as redobras determinadas de uma matéria pesada” (Ibidem, p. 56), ou seja, pode-se pensar, ainda, que a potência deste local precisa manter-se por meio da variação de seus corpos físicos. Ele é, desse modo, o espaço da mônada que mais varia de acordo com o ponto de vista, porque, por esses corpos não serem dotados de uma espontaneidade e de uma luz transcendental, precisam estar em constante esforço para que a claridade os alcance, ou seja, para que estejam sob algum ponto de vista.

A fim exemplificar isso, Deleuze (2012, pp. 57-58) traz a pintura *O enterro do conde de Orgaz*, onde podemos ver com exatidão esta organização arquitetônica. O quadro está dividido por uma evidente linha horizontal. Na sua parte superior, há almas que vagam esperadas por santas mônadas, esta é a cena espiritual. Na inferior, há corpos distribuídos em dois níveis: há alguns em pé e outros, ainda mais decadentes, em maior contato com o chão, ajoelhados ou, no caso do conde Orgaz, morto, mas ainda localizado no espaço onde a claridade o alcança — essa é a cena terrena. Esses corpos comprimem-se em um espaço apertado pelo excesso deles mesmos. Nesse sentido, como pontua Deleuze (2012, p. 58), esses corpos são presas deles mesmos, ou seja, presas das dobras que eles mesmos fizeram.

Tendo em vista essas dobras enquanto estrutura arquitetônica, podemos agora ter uma visão ampla da organização espacial da obra *Leonorana*. Nela, há o *Descalça vai para a fonte*, que, como vimos, vaga como um sentido metafísico entre as variações criadas por Hatherly. A escritura de Camões está, logo, em espaço da mônada diferente daquele destinado

ao trabalho de Hatherly. Por isso, as dobras de Hatherly acumulam-se de forma excessiva em seu espaço, o seu primeiro andar. Suas alegorias de Camões tornam-se presas delas mesmas e chegam a reproduzir-se delas mesmas: são redobras da alma e redobras de si próprias. Assim, tal como em El Greco, há, em Hatherly, uma estrutura arquitetônica barroca formada por dois andares e, no seu primeiro deles, há dois níveis de dobras.



8

As variações XXIV, XXV e XXVI estão, portanto, em um subnível alegórico que, por conta disso, as tornam alegorias ainda mais potentes e resistentes, já que, “nos poemas barrocos, não existe um movimento progressivo, eles que são insuflados a partir do dentro” (BENJAMIN, 2016, p. 195), e, além disso, “para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes” (Ibidem). As dobras de Hatherly expandem-se para mais de uma direção, já que sua intenção é, neste duplo movimento, mantê-las em estado de dobra para mantê-las em estado percepção, tal como vimos ser a motivação da diferença e, logo, das variações hatherlyanas no subcapítulo *Dobras são variadas*.

Nesse sentido, tal como a obra de Camões precisou ser reatualizada para continuar em vigência nos dias atuais, a própria variação de Hatherly precisou ser reatualizada para continuar ao ponto de vista daquele que a percebe, ou seja, a leitora ou o leitor do livro. Este é, portanto, o ponto da obra em que a alegorização e a diferenciação alcançam seus ápices. Tal como o quadro de El Greco que, pelo acontecimento que se dá no subnível do seu primeiro andar, isto é, a morte do conde Orgaz, tem a grande motivação do título e a atenção de todos os outros corpos da pintura; *Leonorana* tem, no acontecimento da parte mais inferior da arquitetura de sua obra, nas suas variações mais distantes de Camões, suas criações mais distantes das noções de representatividade. Nesse ponto, então, o texto entra em sua série de maior metalinguagem. Assim, quando Hatherly propõe dessemantizações do texto, ela toca no que diretamente propõe Deleuze quando trata da diferenciação da diferença, sendo a própria

<sup>8</sup> Imagem de minha autoria.

materialização do conceito, por ele criado, de “palavra esotérica”. Esta palavra, então, não apresenta nela uma identidade, tal como não apresenta “leoleonorio” (HATHERLY, 1970, p. 227) ou o trecho “quem conhece LEO não conhece LEO desconhecida” (Ibidem, p. 228). Inquietamo-nos, pois, por não saber qual a relação de “LEO” com o mote *Descalça vai para a fonte*, visto que a palavra pode ter apenas uma relação com Leonor, mas, de qualquer forma, já denota outro nome ou, até mesmo, uma apelido que aproxima Leonor do contemporâneo e desfoca o foco de camoniano. O texto, portanto, é levado ao seu limite, “o precursor linguístico pertence a uma espécie de metalinguagem e só pode encarnar-se numa palavra destituída de sentido do ponto de vista das séries de representações verbais do primeiro grau” (DELEUZE, 2020, p. 163) — esta palavra, logo, apresenta um sentido metafísico: ela é a palavra esotérica.

Em *Leonorana*, vemos que a precursora dessa diferença, a *Variação XXIII*, pertence já à espécie de metalinguagem comentada por Deleuze, visto que é derivada de *Descalça vai para a fonte*. Além do mais, como observa-se em seu título, este segundo nível de variações do primeiro andar da mônada é uma dessemantização de um texto já dessemantizado. Neste ponto, a palavra “só vale na medida em que pretende não dizer alguma coisa, mas dizer o sentido que diz” (DELEUZE, 2020, p. 163, grifo do autor), e esse acontecimento sequer cabe na organização linguística da qual dispomos, o acontecimento da desdessemantização. O *Livro III*, então, na medida que se constitui como um Cosmo, constitui-se como um caos, visto que “caos=cosmo” (Ibidem)<sup>9</sup>.

No caos instaurado, a figura do paradoxo volta a ter papel protagonista. Na medida em que se torna impossível aplicar a lei da linguagem representacional em que “o sentido de uma palavra só pode ser dito por outra palavra que toma a primeira como objeto” (Ibidem), Hatherly, de fato, recusa a expressão. Ela joga a linguagem contra ela própria e constrói um sentido que cabe apenas em seu jogo linguístico, em sua mônada. De tanto repetir Camões,

---

<sup>9</sup>a) É notório observar que Deleuze traz, em *Diferença e Repetição* (2016), James Joyce como o principal exemplo desta identidade literária capaz de construir seu Cosmo, chamando-a de “joyciana”, pontuando, ainda, que pode ser encontrada, de forma mais fiel, no romance *Finnegans Wake*. Hatherly, curiosamente, em 1982, publica, com a participação de E. M. de Melo e Castro, Antônio Aragão e Alberto Pimenta, uma homenagem a Joyce intitulada *Joyciana*, que consiste em 23 variações a partir de fragmentos de *Finnegans Wake*.

Nesse sentido, sabe-se que foi Joyce quem criou o termo “verbivocovisual”, utilizado para definir a arte poética que une o verbal, o sonoro e o visual. Não por acaso, a poesia de Hatherly abrange o que se define desta forma.

b) O coração é uma rosa viva  
*a red yes*  
 como disse Joyce  
 (mas sem futuro) (HATHERLY, 2005, p. 63)

cai, nesse fragmento de três variações, em sua completa diferença. De tanto exceder Leonor, o símbolo máximo desta obra, sua forma deixa de ser nítida, visto que “não é concebível uma oposição mais crassa ao símbolo artístico, à imagem da totalidade orgânica, do que o fragmento amorfo, a forma em que se apresenta a imagem escrita da alegoria” (BENJAMIN, 2016, p. 259).

### 3. 4. DOBRAS SÃO JOGOS

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.  
Jorge Luis Borges

Affonso Ávila, a partir de Schiller, em seu ensaio *O Elemento Lúdico nas Formas de Expressão do Barroco* (1970), aponta que o impulso lúdico está, desde sempre, presente na natureza humana de modo a potencializar a linguagem às suas formas existenciais mais plenas. Por ele foi pontuado que o jogo seria, além de espaço em que o lúdico acontece, uma forma de invenção estética à existência e, portanto, o traço artístico do Barroco seria aquele que mais apresentaria esta ludicidade, visto que “a linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estilo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: *o lúdico, a ênfase visual e o persuasório*” (ÁVILA, Affonso, 1970, p. 9, grifo do autor).

Nesse sentido, Roger Caillois (2017, p. 76) define o *ludus* como o “gosto pela dificuldade gratuita” quando salienta que o jogo deve ser pensado, “ao mesmo tempo, como liberdade e invenção, fantasia e disciplina” (CAILLOIS, 2017, p. 106), já que, para ele, há alguns pontos essenciais para o que este seja definido como tal, isto é, para que o espaço se torne de fato lúdico, assim como:

- o gosto pelo desafio, pelo recorde, ou simplesmente pela dificuldade vencida;
- (...) o prazer do segredo, da simulação, do disfarce;
- (...) a busca da repetição, da simetria, ou, ao contrário, da alegria de improvisar, de inventar, de variar ao infinito as soluções;
- as satisfações oferecidas por toda arte combinatória;
- o desejo de medir em uma prova de força, de destreza, de rapidez, de resistência, de equilíbrio, de engenhosidade (CAILLOIS, 2017, p. 117).

O gosto pelo desafio, pela destreza e, principalmente, pelo equilíbrio e pela engenhosidade, assim, seriam características de uma poética com traços barrocos que traz, em si, um pacto lúdico com o seu perceptor, ou seja, traz em si o jogo. Aliás, esse pacto lúdico

não consiste unicamente em uma proposta de entretenimento, mas, sim, em uma necessidade gratuita, da parte de Hatherly, de tornar as suas variações de Camões espaços de difícil compreensão e, por isso, fazer com que o seu leitor queira desvendar e vencer a dificuldade que lhes é apresentada. É tarefa desse jogo, pois, “utilizar inutilmente o saber, a dedicação, a destreza, a inteligência de que dispõe, sem contar o autocontrole, a capacidade de resistir ao sofrimento, ao cansaço, ao pânico ou à embriaguez” (CAILLOIS, 2017, p. 76), ou seja, criar nele métodos não casuais para continuar apreendendo a existência humana em uma atenção plena relativa ao espaço em que ela se encontra, a fim de que se possa driblar suas dificuldades e decifrá-lo ao máximo.

Ana Hatherly, não por acaso, em seu ensaio *Jogos de Mestria — A propósito do tratado poético de Alonso de Alcalá y Herrera*, asserta, a partir de Affonso Ávila, que ao poeta barroco “interessava era a exibição de uma maestria, que exigia *um pacto lúdico entre o autor e o leitor*” (HATHERLY, 2003, p. 133). Nesse sentido, se é o objetivo de Hatherly jogar entre o claro e escuro para manter o mote do vilancete de Camões à luz de seus leitores, cabe-lhe fazer essas transições da maneira mais inteligente possível. Ao que se pode ver, então, isso é de seu conhecimento, visto que é temática desse seu ensaio o postulado de que o jogo barroco é um tratado de mestria e, por isso, um prodígio de equilíbrios entre suas extremas variações. Tal tratado, então, seria dado por uma arte incessante, no sentido de que sua constante variação resulta, como vimos, em dobras tanto na obra quanto no seu perceptor, uma vez que ela se baseia em “um gosto pela decifração” e “num conceito de que o significado do mundo é oculto [...] e nos obriga ao constante esforço da escolha através da interpretação” (HATHERLY, 1983, p. 222).

À vista disso, não por acaso, Leibniz aponta que essas seriam características típicas de um discurso analógico, ou seja, de um discurso encontrado no ponto de vista barroco, já que

A analogia é característica constitutiva da imperfeição do entendimento humano que, carecido de intuição intelectual, só através de saltos mentais e pontos subsequentes consegue dar conta, descontinuamente, do contínuo ontológico (LEIBNIZ, 1987, p. 20).

Por conseguinte, torna-se evidente que uma arte repleta de analogias, uma arte repleta de saltos mentais, pode ser entendida como uma arte de difícil decifração e, também por isso, uma arte que pode ser associada à ideia de jogo. Além disso, é interessante observar que este traço artístico do gosto pelo desafio pode ser percebido da obra poética Hatherly antes mesmo de que ela houvesse posto estas ideias em suas obras teóricas<sup>10</sup>. Desse modo, o discurso

---

<sup>10</sup> Nota-se isso porque suas principais obras teóricas que discorrem sobre temática do gosto pelo desafio tão característico do discurso lúdico, o livro *A experiência do prodígio* (1983) e o *A poesia incurável* (2003), foram

análogo característico de um jogo lúdico de saltos mentais e esforços interpretativos aparece tanto em Hatherly quanto em Deleuze associados a, como a seguir veremos com mais afinco, dois principais pontos: a sua constante necessidade de manutenção da percepção de um público e a sua localização em um espaço, o tabuleiro.

Em relação ao primeiro ponto, pode-se visualizar a finalização da obra *Leonorana*, que tem, em quatro de suas últimas cinco variações, uma proposta de jogo anagramático com a palavra “Leonor”. Já em se tratando da importância espacial deste tratado lúdico, tem-se em vista que jogo literário é um desafio que necessita de espaço físico para a sua realização, o tabuleiro, visto que o mundo barroco “é um vasto jogo de arquitetura e revestimento” que se dedica a “como preencher um espaço, nele deixando o mínimo de vazios possíveis e com o máximo de figuras possíveis” (DELEUZE, 2012, p. 118). Portanto, percebe-se que dois jogos têm destacadas presenças tanto na obra de Hatherly quanto na obra de Deleuze: o anagrama e o labirinto.

### 3. 4. 1. O anagrama

A satisfação oferecida por toda arte combinatória é, como vimos, essencial ao momento lúdico. Desse modo, como explica Hatherly, a arte que tem como princípio esta satisfação é o anagrama.

O princípio do anagrama é o da comunicação das letras duma palavra (ou palavras) duma frase de modo a, por novo(s) arranjo(s), se forma(rem) em outra(s) diferente(s) da(s) primeira(s), sem que seja portanto necessário respeitar a ordem da sua colocação original. O sentido resultante dessa mudança pode ou não ser o mesmo do original (HATHERLY, 1983, p. 185).

A obra *Anagramático* e o livro *Leonorana* têm, portanto, como importantes componentes esta comunicação que se dá entre as próprias letras, até porque se sabe que “as palavras não servem para descobrirmos o que não sabemos visto que as palavras só dizem respeito a si próprias” (HATHERLY, 1970b, p. 175). Nesse sentido, é possível entender que o compilado de livros tem este jogo combinatório em seu título uma vez que toda a obra seja, em si, um arranjo entre suas letras e palavras que, assim, forma novas letras e palavras. Isto é, o anagrama é a repetição diferenciadora: com as mesmas letras, tem-se outra ordem; com a mesma palavra, tem-se outra palavra.

A partir disso, vê-se que, não por acaso, o princípio do *Anagramático* é o jogo do anagrama. É visível que esta comunicação textual interna nada mais é do que um tipo de

---

publicados anos depois de suas célebres obras que tratam dessa temática, tais como aquela que principalmente investigo aqui, a *Anagramático* (1970).

metalinguagem que permeia a obra. Assim, se o título do compilado faz referência ao anagrama, o título do livro que analiso é um anagrama: *Leonorana* é resultado da comunicação das palavras “Leonor” e “Ana” — aquela, a personagem de Camões; esta, a própria autora —, “leonorana. oh quem te ama. leonorama. Leonor&Ana. oh leonorana” (HATHERLY, 1970c, p. 203).

Nessa perspectiva, quando observamos a *Variação X*, a *Variação XI*, a *Variação XII*, a *Variação XIII*, a *Variação XIV*, a *Variação XXIV*, a *Variação XXV*, a *Variação XXVI*, a *Variação XXVII*, a *Variação XXVIII*, a *Variação XXIX* e a *Variação XXXI*, percebemos que estas são as variações da obra que têm suas formações dadas por permutações a partir do mote do vilancete em questão, que podem ser ou das palavras dos seus versos ou das letras da palavra “Leonor”. Isso, entretanto, não anula o fato de que, se o princípio básico desta obra é, em si, o anagrama, todas as outras variações partem desse ponto de vista, mesmo que, às vezes, em uma variação, haja a congruência de princípios anagramáticos com adicionamento de novas estruturas lexicais, ou seja, de estruturas que parecem partir unicamente de sua subjetivação às variações que faz — como no caso da *Variação XXIII*.

Como exemplo clássico do jogo de comunicação textual unicamente interna, podemos observar um trecho da *Variação XXIX - Permutas sistemáticas e internas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita*.

L e o n o r  
 e L o n o r  
 e o L n o r  
 e o n L o r  
 e o n o L r  
 e o n o r L

(HATHERLY, 1970c, p. 231)

Nesta variação, como seu título sugere, temos a máxima permutação da palavra chave do livro, Leonor. Este é um jogo em que se tenta extrair o máximo de possibilidades das regras que se tem, isto é, do texto que se tem. Desse modo, “joga-se por excesso e não por falta de princípios; o jogo é dos próprios princípios, é de invenção de princípios” (DELEUZE, 2012, p. 120). Como consequência disso, o sentido da comunicação entre essas letras só pode dizer respeito principalmente a elas mesmas. Uma leitura meramente horizontal do poema pouco pode funcionar para retirar dele algum significado relativo à lógica ocidental. Sua leitura parte da invenção de novos princípios de leitura, ou seja, parte da liberdade que tem o

leitor para escolher como manejar as peças do jogo — a partir da diagonal, a partir da horizontal ou a partir de qualquer outra possibilidade.

Além do mais, percebe-se que é objetivo dessa escrita a aproximação espacial de letras iguais. Por isso, nota-se que elas se constituem mais como um corpo que carrega significado por conta da sua estrutura visual do que um corpo linguístico que tem estrutura semântica dependente de uma organização morfossintática. Esta é, como veremos mais tarde, a antilógica hatherlyana. Esse é o jogo de tabuleiro que o Barroco traz em sua literatura, ou seja, essa literatura é um jogo que tem como componente essencial o seu espaço de acontecimento. Desse modo, o espaçamento de cada uma dessas letras faz parte das regras do jogo que se joga no momento em questão. A permutação delas, na *Variação XXIX*, por exemplo, forma uma figura quadrangular, não um parágrafo.

Nesse sentido, pode-se pensar também o anagrama como uma chave de manutenção do movimento da obra para manutenção da sua percepção por um público — que pode ser tanto aquele que lê a obra hatherlyana e necessita manter seu foco nela, quanto aquele que precisa reatualizar seu interesse em Camões. Em outras palavras, o jogo lúdico é um acontecimento que se dá pelo ato contínuo de interação entre dois corpos que, neste caso, são o leitor e o anagrama.

A fim de melhor explorar-se essas ideias em *Leonorana*, observemos as outras três subsequentes partes da *Variação XXIX*.

o n o r e L  
o n o r L e  
o n o L r e  
o n L o r e  
o L n o r e  
L o n o r e

n o r o e L  
n o r o L e  
n o r L o e  
n o L r o e  
n L o r o e  
L n o r o e

L r e o n o  
r L e o n o  
r e L o n o  
r e o L n o  
r e o n L o  
r e o n o L

(HATHERLY, 1970c, p. 231)

Nelas há o esgotamento das possibilidades que se pode alcançar dentro da regra de permutação da palavra “Leonor” com repetição das letras na vertical, com exceção do L, que,

dentro desta regra, seria posto na diagonal da figura quadrangular. Assim, foram usadas pela autora as quatro possibilidades diagonais da letra-chave da palavra, trazendo leituras desta diagonal não apenas da direita superior para a esquerda inferior, mas esgotando todas as possibilidades de permutações entre os quatro cantos da figura.

Desse modo, compreende-se que, embora *Leonorana* tenha o anagrama como princípio formulador de uma metalinguagem que se expande sempre a partir de permutações dela mesma, é, no final da obra, que os exemplares de jogo anagramático aparecem com mais forma e visualidade. Atitude essa que vai totalmente ao encontro daquilo que propõe Deleuze como a maior motivação do jogo: seu excesso e seu esgotamento de possibilidades. Portanto, se as propostas com mais influências do jogo anagramático estivessem ao início de *Leonorana*, não teríamos nele o grande excesso que ao final da obra foi possível acumular:

(...) é um jogo de preenchimento, no qual se conjura o vazio e já nada se restitui à ausência: é o Solitário invertido, de tal modo que se "preenche um buraco sobre o qual se salta", em vez de se saltar em um lugar vazio e de se suprimir a peça sobre a qual se salta, até que o vazio esteja completo (DELEUZE, 2012, p. 120).

Desse modo, retomando a ideia de que o jogo mental é uma forma desafiar a destreza e a engenhosidade daquele que o joga e, assim, esta seria uma forma de manter o interesse do leitor em relação à obra com que tem contato, pode-se observar que isso vai ao encontro dos postulados propostos pela poesia experimental portuguesa. Nesse sentido, se um dos grandes objetivos da PO-EX é renovar antigas literaturas pelo poder da comunicação visual, essa atitude pode ser entendida, em si, como uma atitude anagramática, visto que busca preencher, por meio recombinações de peças antigas, lugares em que na história estão vazios e, então, saltar sobre eles, ou seja, produzir, a partir deles, a novidade, a vanguarda. Por isso Hatherly tanto insiste na ideia de que a invenção é sempre relativa: insiste porque entende a necessidade de fazer-se “uma leitura anagramática: isto é: *é preciso saber ler o texto sob o texto*” (HATHERLY, 1975, p. 143, grifo da autora).

Escolhe-se um texto para permutá-lo de forma visual: escolhe-se um tabuleiro e joga-se com suas peças. Esse é o ponto de vista de dobras sob o princípio do anagrama, e “é isso o barroco, (...) uma *hybris* dos princípios, uma *hybris* própria dos princípios” (Ibidem, pp. 120 e 121).

### 3. 4. 2. O labirinto

Jorge Luis Borges, no *Livro dos seres imaginários* (2000, p. 103), escreve que a ideia de labirinto muito convém à imagem do minotauro. Isso porque Dédalo permitiu o amor de

Pasífae, a rainha de Creta, com o touro que Poseidon fez sair do mar e construiu um labirinto para esconder ao seu centro o fruto monstruoso — metade touro, metade homem — desse amor: o minotauro. Por esse motivo, mais tarde, a palavra labirinto originou-se do grego *lábrys* (λάβρυς), culto ao touro e ao machado de dois gumes<sup>11</sup> típico das religiões pré-helênicas que celebravam formas humanas com cabeças de touro.

Ana Hatherly, em *Uma experiência programática da poesia: labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1995), afirma que esta foi uma forma artística muito recorrente na Europa desses séculos. Entretanto, diferentemente do que era ocorrente na Idade Antiga, no período maneirista, o labirinto não era mais tratado como uma forma em que, no seu centro, escondia-se um enigma ou algo que tinha necessidade de libertação. Nessa época, “ninguém buscava já a entrada ou sequer a saída; era um quedar-se atolado no inextricável, havia mesmo um certo prazer no perder-se, no achar-se perdido no enigma” (Hatherly, 1995, p. 43). A autora, nesse viés, afirma também que é essa concepção maneirista do mundo como labirinto que vai traduzir-se na literatura barroca, principalmente pela sua dificuldade de entendimento imediato. Portanto, originada dessa dupla lâmina de palavra e imagem existente desde os caligramas gregos do século IV a.c., a Poesia Concreta<sup>12</sup> vai reinventar a poética maneirista dos séculos XVII e XVIII e, então, pousar em uma nova estética do enigma, que, ainda assim, “corresponde a uma mudança na perspectiva filosófica que irá traduzir-se, na arte, na literatura e na vida, *pelo culto do jogo* — jogo de conceitos, jogo de formas — mas sobretudo *pelo prazer do jogo*” (Hatherly, 1995, p. 43, grifos da autora).

A obra *Leonorana*, assim, tem estrutura, além de anagramática, labiríntica. O terceiro livro de *Anagramático* é exatamente o que Hatherly, em seus mais contemporâneos escritos, descreveu quando pensou sobre o conceito norteador desta pesquisa: é “essa dobra do mundo, esse leque que se dobra e se desdobra numa multiplicidade que se faz inclusão” (HATHERLY, 2016, p. 117). *Leonorana*, então, apresenta labirintos em sua ideia e em sua estrutura, visto que “há ainda a considerar as dobras da matéria e as dobras da alma” (Ibidem), e “o menor

<sup>11</sup> Há eventuais discordâncias quanto à etimologia da palavra “labirinto”. Há quem afirme que, em grego, *peleky* designaria o machado de dois gumes, e não *labrys*. Patrícia Lino (2018), nesse sentido, pontua que o uso desta interpretação acaba por tornar-se quase unânime devido a certas conveniências e comodidades da liberdade poética. Além disso, em se tratando do *machado de dois gumes*, a autora recorda-nos de um dos primeiros poemas visuais da cultura ocidental, o famoso “Machado”, de Símiades de Rodas (III a.c.).

<sup>12</sup> Hatherly, em *Uma experiência programática da poesia: labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1995, pp. 37-38), declara que a Poesia Concreta, com notável contribuição de artistas que desde o início do século XIX ensaiavam esta proposta poética — tal como Mallarmé, Apollinaire, dadaístas e futuristas —, teve inicial desbravamento pelo Grupo Noigandres — formado em 1952, no Brasil, por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald — e, logo em seguida, tornou-se também marca da PO-EX. Ademais, Patrícia Lino, em *Antilógica* (2018, p. 6), aponta que a Poesia Concreta influenciou, mais tarde, incontáveis artistas latino-americanos, entre eles Octávio Paz, Luiz Pazos, Edgardo Antonio Vigo, Edgar Bailey e Nicanor Parra.

elemento do labirinto é a dobra” (DELEUZE, 2012, p. 18). Desse modo, ao retornarmos à ideia de mônada, podemos entender que visualizar este espaço em sua parte interna é visualizar um labirinto e, logo, toda a paradoxalidade que a multiplicidade de dobras de um único espaço pode abrigar. Conseqüentemente, a estrutura de *Leonorana*, tal como é monádica, é labiríntica.

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados (DELEUZE, 2012, p. 14).

A obra de Hatherly, assim, é um labirinto não só porque tem muitas partes, ou seja, muitas variações e séries de variações sobre o mesmo trecho de um poema, mas, sim, porque é variada de muitas formas, ou seja, é dobrada de muitas maneiras. As dobras da alma de *Leonorana*, o mote do vilancete de Camões, dobram-se, logo, também de maneira múltipla. Elas, como um machado de dois gumes, movimentam-se duplamente de forma a produzir não somente palavra, mas também imagem e, como resultado de ambas, o som — essas são as suas dobras materiais.<sup>13</sup>

Nesse sentido, as dobras materiais, em *Leonorana*, podem ser observadas em, novamente, dois níveis: aquelas que serão percebidas pelo desdobramento mental daquele que se propõe a lê-la, ou seja, pelo labirinto de liberdade da alma que o percorre, e aquelas que estão postas de modo totalmente imagético, apresentando de forma muito direta a estrutura de um labirinto.

Em se tratando do primeiro nível, podemos observar a *Variação III - Síntese da 1ª e 2ª. Variação com leituras múltiplas*. Por meio de sua descrição, prevemos que a sua leitura não traz apenas uma rota da direita para a esquerda. O poema pode ser lido em sequências livres, como, por exemplo, de baixo para cima ou da diagonal esquerda superior para sua a oposta. Com isso, podemos inventar variadas leituras deste texto a partir da nossa própria criação de seus versos, tais como “leonor / acordou / quando/ estava / pela manhã / nua” ou “leonor/ nua/ irmã/ da formosura/ das fontes/ da verdura/ o pé/ o chão/ descalça”. Assim, um jogo de permutação entre os espaços textuais deste poema leva-nos a uma construção mental labiríntica e, então, ao jardim de veredas que se bifurcam, de Ts’ui Pen, da ficção borgiana. Por isso, este poema relaciona-se ao que Hatherly chama de Labirinto de Versos, que seria “aquele em que lidos os versos de uma maneira fazem um sentido e lidos de outra o

<sup>13</sup> Esta seria, então, a poesia *verbivocovisual*, expressão joyciana muito utilizada pelos poetas concretos brasileiros para sintetizar uma poesia capaz de abranger a palavra, a imagem e o som.

contrário” (HATHERLY, 1995, p. 47). Neste labirinto, ela faz o que descreve ser nele o seu dever:

(...) o poeta deve ir escrevendo de modo a ir sempre *concertando la correspondencia de las consonancias y la contrariedad de los sentidos*, pois não bastará *que el verso y el sentido corra por una parte, sino que corra por ambas, de sorte que lo que se va afirmando en la Copla menor se niegue en la mayor; o al contrario* (HATHERLY, 1995, p. 47).

Desse modo, percebemos que a *Variação III* é gramatical e, logo, pode ser lida mesmo de forma totalmente contrária à leitura ocidental, mais precisamente partindo das palavras mais inferiores da coluna central em direção às diagonais, da direita para a esquerda — “leonor/ ergue-se/ da noite/ a caminho/ da fundura/ do leito/ o dia/ de súbito/ irrompe/ a fonte/ segura/ fria/ a aragem/ primeiro/ treme/ descalça” (HATHERLY, 1970c, p. 199). Com isso, até a metade dessa leitura, é narrada a cena em que Leonor acorda à noite da fundura de seu leito. Entretanto, se lida da esquerda para a direita e de cima para baixo, da forma tradicionalmente ocidental, como vimos anteriormente, a cena é diurna e Leonor é “irmã/ da formosura/ das fontes/ da verdura” (Ibidem). Logo, seu postulado de contrariedade do sentido das múltiplas leituras, ou pontos de vista sobre o texto, confirma-se nesta variação, até porque este “jogo já incide sobre suas próprias regras, porque a criança-jogadora só pode ganhar — sendo todo o acaso afirmado cada vez e para todas as vezes” (DELEUZE, 2016, p. 156).

Este é o espaço em que cada lance de dados, ou seja, cada caminho aleatório tomado, significa mais uma repetição de palavras e mais uma diferença de versos. O paradoxo deleuziano da diferença e da repetição aparece aqui novamente:

Não afirmações restritivas ou limitativas, mas coextensivas às questões levantadas e às decisões das quais emanam: tal jogo acarreta a repetição do lance necessariamente vencedor, pois ele só é por abarcar todas as combinações e as regras possíveis no sistema de seu próprio retorno (DELEUZE, 2016, p. 156).

Nesse sentido, outro labirinto pensado pela autora que remete à ideia deleuziana de labirinto material habitado pelas livres almas é o Labirinto de Letras, no qual “é necessário que o poeta decida primeiro quais as letras que quer nos lugares que convêm à formação das figuras que pretende compor” (HATHERLY, 1995, p. 47). Este, segundo Hatherly (1995, p. 47), foi muito usado na Idade Média para homenagens, principalmente a reis e rainhas. Além disso, ela salienta que este labirinto é muito encontrado na forma geométrica de cubo e, por isso, também pode ser conhecido como Labirinto Cúbico. Desse modo, há também um exemplo dele na obra *Leonorana, a Variação XXIX — Permutas sistemáticas e internas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita*, que vimos no estudo do

anagrama<sup>14</sup>. Nessa variação, diferentes caminhos de leitura formados pela repetição das letras do nome *Leonor* constroem uma figura cúbica. Logo, repetir a funcionalidade deste labirinto medieval na contemporaneidade e, então, entendê-lo como uma homenagem à Leonor fica a critério do leitor, motivo pelo qual este jogo vai ser criado: ser jogado de forma que se possa escolher os caminhos por onde se deseja percorrer<sup>15</sup>.

A ludicidade da literatura, desse modo, existe em função daquele que a utiliza. O jogo, assim como a dobra, é sempre duplo: “fica posto em destaque tanto o valor da invenção como o da decifração” (Ibidem, p. 60). Esses labirintos que vimos, logo, foram exemplos relativos à ideia de labirinto na literatura como jogo que deixa a critério do leitor o caminho a ser percorrido; foram exemplos de uma “verdade múltipla que se ilustra pela pluralidade das leituras, decorrente da potencialidade da experimentação e ponto de partida para o jogo da descoberta” (Ibidem).

Por fim, trataremos do segundo nível do labirinto de dobras materiais: o labirinto com maior nitidez. Assim, sabe-se que, como vimos no caso do minotauro, o labirinto nasce de uma estrutura material de aprisionamento. Logo, se ele é o espaço onde “mestria, destreza, jogo e desafio alternam-se e combinam-se ante o espetáculo do poder reinante” (Ibidem) e também “do domínio da matéria pelo espírito capaz de resolver os mais elaborados enigmas da matéria pelo espírito” (Ibidem), este é também, em *Leonorana*, o espaço físico em que Leonor se torna a própria matéria labiríntica não somente pelo jogo mental que seus versos e suas letras proporcionam-nos, mas, sim, porque sua existência enquanto uma palavra do texto de Camões é, em si, um enigma. Leonor, enquanto corpo textual, é um “labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades” (DELEUZE, 2012, p. 110). É “uma forma complexa associada à ideia de percurso dificultoso, por extensão podendo significar lugar de confusão e erro” (HATHERLY, 2016, p. 146). O poema em estado de matéria ideogramática, então, pode ser observado na *Variação XVIII - Formulação ideográfica. Semantização visual*:

---

<sup>14</sup> Esta multiplicidade de dobras que uma unidade poética pode conter, ou seja, esta variedade de jogos que um único poema pode apresentar, confirma, mais uma vez, a ideia deleuziana, vastamente utilizada por Hatherly, de que o múltiplo é a unidade que é dobrada de muitas formas.

<sup>15</sup> Como percebe-se, esta ideia remete ao conceito de obra aberta, tradicionalmente relacionado à publicação de *Obra aberta*, de 1962, por Umberto Eco. Entretanto, é importante salientar que esta é uma perspectiva literária comum à Poesia Concreta, principalmente à brasileira, que teve, no *Diário de São Paulo*, em 03/07/1955, a publicação do artigo de Haroldo de Campos intitulado “A obra de arte aberta”. Esse artigo, assim, pode ser encontrado na coletânea *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos* (1950-1960).



(HATHERLY, 1970c, p. 217).

Esta forma complexa, tal como o poema *Código* (1973)<sup>16</sup>, de Augusto de Campos, concentra todas as suas letras naquilo que o próprio significado da palavra “Leonor” desenvolveu no livro: um labirinto. A escrita da palavra é um labirinto na medida em que propõe um, ainda menos dificultoso do que os que anteriormente vimos, jogo de decifração dela mesma. Leonor está presa no labirinto criado por sua própria estrutura que a envolve. Neste segundo nível de labirinto material, portanto, a ludicidade do poema dá-se já pelo caminho que os olhos do receptor percorrem antes mesmo de qualquer leitura. Este é, no seu modo mais nítido, o labirinto da matéria anagramática. Leonor é a palavra-chave para desvendar-se o código escolhido por Hatherly, a primeira estrofe de *Descalça vai para a fonte*.

---

<sup>16</sup> Nesse sentido, no poema de Augusto de Campos, temos também todas as letras da palavra “código” concentradas em um único símbolo, um único corpo visual, que, por este motivo, torna-se um código labiríntico a ser decifrado. Este poema, então, pode ser encontrado no Anexo B deste trabalho. Ademais, para a visualização de uma análise mais aprofundada dele, indico a obra *Antilógica* (2018), de Patrícia Lino.

#### 4. O BARROCO

A poesia será como a pintura,  
A pintura será como a poesia;  
Ambas iguais, irmãs se representam,  
Ofícios, nomes entre si revezam:  
A pintura se diz “muda poesia”,  
A poesia se diz “loquaz pintura”.  
Bocage

O Barroco, segundo Haroldo de Campos<sup>17</sup> (2011), foi sequestrado da história da literatura brasileira. Esse “sequestro”, pois, teria sua causa em Antonio Candido, que optou por não trazer o mérito de Gregório de Matos Guerra<sup>18</sup> à *Formação da Literatura Brasileira* (2006). Nesse sentido, a posição de Candido em relação a Gregório deu-se principalmente pelo fato de que o Barroco não cabe à definição de literatura dada pelo emérito professor da USP. Assim, em “um modelo que enfatiza o aspecto ‘comunicacional’ e ‘integrativo’ da atividade literária (...) da qual emerge ‘uma literatura empenhada’” e “com ‘sentimento de missão’” (CAMPOS, 2011, p. 41), a literatura barroca não tem espaço. O Barroco, com sua estética em que “são enfatizadas a **função poética** e a **função metalinguística**, a autorreflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código” (Ibidem, grifo do autor), é um problema à linguagem meramente comunicativa, visto que ele teria sua potência “no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto”<sup>19</sup> (Ibidem). Ademais, nessa proposta literária em que a função comunicativa e a função conscientizadora da linguagem prevalecem, só pode haver o apagamento dos excessos visuais que o lúdico requer, os quais seriam, como vimos com Affonso Ávila, um dos princípios fundamentais do Barroco.

A partir disso, pode-se perceber certa aproximação das ideias de Haroldo sobre o Barroco em relação à autorreflexividade e à intertextualidade do código não apenas, de forma idealmente precisa e pontual, no poema *Código* (1973), do próprio irmão de Haroldo, mas também nos quatro pontos de vista sobre dobras que recentemente encontramos em *Leonorana*. Assim, retornando ao conceito de dobra, pode ser visto que tenho como princípio básico desta leitura que faço de Hatherly o fato de que “o traço barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13) e, por apresentar muitos desses traços, *Leonorana* é uma

<sup>17</sup> Esta tese é defendida na obra *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (2011).

<sup>18</sup> Nesta obra de Haroldo, ele pontua que este é, não apenas de acordo com a sua opinião mas também de acordo com a de Oswald de Andrade, um dos maiores poetas brasileiros.

<sup>19</sup> Haroldo explica que estas ideias podem ser encontradas de forma mais extensiva em “El Barroco y el Neobarroco”, em *América Latina en su literatura* (1972), de Severo Sarduy.

literatura barroca. Ela, logo, ao dobrar-se em demasia, perde parcialmente aquilo que seria seu objeto, o seu código, o mote do vilancete de Luís de Camões — que, como sabemos, paira como uma dobra espiritual sobre as dobras da matéria, as variações de Hatherly.

Nesse sentido, o Barroco é, para além de um período histórico em que artistas, tais como Gregório ou Sórora Maria do Céu, tiveram motivações de seu tempo para escrever de forma paradoxal, alegórica, lúdica e, principalmente, excessiva, um traço de movimento contrário à horizontalidade de um sistema. A linguagem, quando foge ao sistema linear de produtor e receptor, pode, entre tantas pregas, dobrar-se nela mesma. Desse modo, a arte barroca opera no movimento do desvio: ela é uma crise na estabilidade do conceito de verdade. O texto faz-se a mônada em que a verdade dada é aquela que, no seu sistema interno de comunicação, tem validade naquele momento. O texto barroco faz parte “de um mundo que perdeu todos os seus princípios: por isso, o lance de dados é a potência de afirmar o Acaso, de pensar o acaso, e este, sobretudo, é não um princípio, mas a ausência de todo o princípio” (DELEUZE, 2012, p. 119), ou seja, perdeu-se, nesse mundo, parcialmente um objeto e, na criação de novos princípios, tenta-se encontrá-lo, mesmo que de forma diferente, isto é, metamorfoseada.

É, portanto, no Acaso que Hatherly e Deleuze se encontram. A noção deleuziana de que o Barroco está na ausência de princípios de um lance de dados à la Mallarmé toca Hatherly no ponto em que ambos têm em comum: a consciência de que a obra literária barroca é um jogo excessivo de alegorias que tendem à visualidade. Hatherly, então, como vimos, em seus últimos escritos, debruça-se sobre conceito de dobra para dissertar sobre o Barroco. Assim, em seu texto “As dobras íntimas da imagem: a propósito da *Carta de Marear* de Frei António do Rosário”<sup>20</sup>, afirma que “o Barroco não nos remete para uma essência mas antes para uma função operatória, um traço”<sup>21 22</sup>. À vista disso, a partir da ideia deleuziana de que o traço distintivo de uma obra de arte barroca é “le pli à l’infini”<sup>23</sup>, apresenta-nos sua também concordância sobre o fato de que o mais importante traço de Mallarmé, o mais reconhecido nome da poesia visual, tenha sido a dobra e de que isso o faz um grande poeta barroco.

Essa “dobra do mundo”, esse leque que se dobra e se desdobra numa multiplicidade que se faz inclusão, é um símile da alma mas também um símile do *Livro Total* que, bem antes de Mallarmé, Leibniz concebeu, um sonho/projecto em que o invisível se torna legível por meio de emblemas e alegorias tão caras ao Barroco, que são dobras

<sup>20</sup> Publicado em *Ana Hatherly — Esperança e desejo — Aspectos do pensamento utópico barroco* (2016).

<sup>21</sup> Hatherly citou a obra original, DELEUZE, Gilles, *Le pli — Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, por ela traduzida à citação.

<sup>22</sup> DELEUZE, 1988, p. 5, apud HATHERLY, 2016, p. 117.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

do sonho, dobras do imaginário em que se desdobra a matéria pensada, esse teatro imaterial onde opera a palavra (HATHERLY, 2016, p. 117).

Percebemos, logo, que Hatherly — com leituras não apenas deleuzianas a respeito da dobra mas também benjaminianas a respeito da alegoria<sup>24</sup> — entende que o Barroco é o traço lúdico entre as diferenças e repetições das dobras da alma que se manifestam materialmente, ou seja, das dobras materiais que, em uma tentativa de abranger todas as dobras das almas, manifestam-se de forma alegórica no mundo terreno.

Assim, nas funções poéticas e metalinguísticas do Barroco, tais como definidas por Haroldo, como vimos, acontecem as repetições internas de uma linguagem — sejam as relativas à forma, capazes de definir uma linguagem como poética; sejam as relativas a um objeto, que, neste caso, foi o mote do vilancete camoniano, que teima em retornar. Consequentemente, a função meta dessa linguagem aparece continuamente quando analisamos de modo conjunto os textos de Hatherly e Deleuze. Nos próprios textos teóricos da autora encontram-se suas dobras materiais em direção à teoria deleuziana e ao *Leonorana*, visto que, para ela, “a poética barroca é consequência de um novo olhar que retoma, retoca, intensifica e até parodia, de uma maneira extremamente criativa, toda uma herança cultural” (HATHERLY, 2016, p. 161), justificando, a partir disso, a reinvenção do Barroco proposta, em Portugal, pela PO-EX, ao afirmar que “quando, no século XX, os experimentalistas propõem o Neobarroco<sup>25</sup>, eles estão, à sua maneira, a repetir o processo” (HATHERLY, 2016, p. 161), o processo do Barroco. Por isso, se, também na perspectiva de Benjamin (2016, p. 193), “a obra de arte barroca busca unicamente a duração e agarra-se com todas as suas forças ao eterno”, Hatherly faz do trecho escolhido da obra de Camões uma dobra que, por buscar unicamente a sua duração, vai ao infinito.

---

<sup>24</sup> Nesse mesmo texto, Hatherly pontua que a *Carta de Marear*, de Frei António, é um modelo do que Benjamin chama de “uma luxúria da palavra” e, logo, corresponde também ao que o autor define como um simbólico que se distorce no alegórico.

<sup>25</sup> Deleuze, em nenhum momento de sua obra teórica, discorre sobre o Neobarroco. Nesse sentido, visto que ele entende o Barroco como um traço, isto pode ser encontrado no mundo independentemente do tempo e do lugar em que estamos. Hatherly, consecutivamente, pensa o Neobarroco como uma categoria linguística que demarca temporalidade com teor relativizável, já que, para ela, “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar o novo quanto inovar com o antigo” (HATHERLY, 2016, p. 143). Desse modo, Hatherly, enquanto teórica, assume que esta categoria é, ainda, o Barroco, mesmo que se seja inegável que “a voga de pensadores como Leibniz, trazidos para a luz da ribalta do Deleuze, ilustra sem dúvida uma nova maneira de incluir a verdade barroca no pensamento actual e futuro” (Ibidem, p. 150). Com isso, é também inegável o fato de que algumas obras poéticas da autora alinham-se nisso que seria a nova maneira de incluir a verdade barroca na contemporaneidade, como, exemplificando por meio do *Leonorana*, a *Varição XV — Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual*, que remete muito ao trabalho dos poetas concretistas brasileiros — que, segundo a autora, juntamente com Affonso Ávila e os experimentalistas portugueses, foram “a grande porta para o que em breve veio a chamar-se o período Neobarroco” (Ibidem, p. 141).

Posto isto, torna-se visível que Barroco é sempre uma questão de perspectivismo. Hatherly, quando retoma novos olhares a Camões, constrói novos pontos de vista sobre o *Descalça vai para a fonte* a partir da sua dobra, ou seja, a partir das suas variações, já que “a dobra é a potência do ato como condição de variação” (DELEUZE, 2012, p. 37). Com isso, o mote do vilancete vem a ser “um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento” (Ibidem, p. 39), porque se sabe que o Barroco “consoma-se na alternância dos extremos” (BENJAMIN, 2016, p. 170) em um movimento que, por isso, é dialógico. Assim, o jogo de *Leonorana* acontece nesta alternância entre extremidades de diferenças e repetições: repete-se a obra camoniana, para que ela reaconteça de forma diferente da inicial. Com *Leonorana*, então, podemos ver de forma mais nítida as coincidências que fazem com que Deleuze, o teórico da diferença e da repetição, tenha, ao traço barroco da arte, um olhar mais fixo do que a qualquer outro traço artístico.

Nesse viés, é notável que Deleuze, não por acaso, em *Diferença e Repetição*, usa, como os mais repetitivos exemplos de seus princípios, o eterno retorno de Nietzsche<sup>26</sup> e “obras como o *Livre*, de Mallarmé, ou *Finnegans Wake*, de Joyce”, que, na sua opinião, “são, por natureza, obras problemáticas” (DELEUZE, 2020, p. 98). O problema dessas duas obras, assim, reside, como vimos, no eterno retorno, isto é, na produção da repetição a partir da diferença, ou, em um ponto de vista benjaminiano, aquele em que as dobras são alegorias, reside nos traços que as fazem ter maior proximidade ao caráter sagrado da escrita<sup>27</sup> e, desse modo, “ela terá de se organizar em complexos de sinais, em sistemas de hieróglifos” (BENJAMIN, 2016, p. 187). Logo, tal como *Leonorana* mostra-nos, isso “é o que acontece no Barroco” (Ibidem, p. 187).

O traço barroco, portanto, além de ser uma dobra, é um problema. Se as dobras materiais funcionam a serviço das dobras da alma, ou seja, se “a imagem do pensamento é apenas a figura sob a qual universaliza-se a *doxa*, elevando-a ao nível racional” (DELEUZE, 2020, p. 188), o Barroco é um problema no conceito de verdade. Isso, assim, não acontece apenas quando Hatherly, na tentativa de rematerializar Camões, deforma-o por completo, mas

---

<sup>26</sup> Ver páginas 68 e 69.

<sup>27</sup> Pode-se fazer outra clara analogia à definição de Benjamin sobre o caráter sagrado do Barroco e a de Deleuze. Nesse sentido, Benjamin pontua que “o caráter sagrado da escrita é inseparável da ideia da sua rigorosa codificação, pois toda a escrita sagrada se fixa em complexos verbais que são imutáveis, ou procuram sê-lo” (BENJAMIN, 2016, p.186) e, na tentativa terrena de alcançar esse mundo sacro, esse caráter universalmente inteligível da linguagem, procura-se a escrita de sinais, de desenhos de hieróglifos, o que, como consequência imediata, causa a migração do texto à imagem. Deleuze (2012, p. 21), então, como vimos, ao separar as dobras em terrenas e da alma, tem a mesma lógica sobre o Barroco: afirma ser papel das dobras materiais ser suficientemente maquinadas para a dar conta das dobras da alma. A escrita barroca é, aos dois autores, portanto, uma tentativa de alcance a uma utopia sacramentada.

também quando, na tentativa de criar o literário, cria o desenho, o som e a arte gráfica. Ela<sup>28</sup>, por ter grande traço barroco, dobra sua escrita à pintura, tal como a pintura

sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo (DELEUZE, 2012, p. 212).

A arte barroca é, assim, a arte que transpõe a própria arte, visto que deixa de ser intocável e não interativa quando imbui o perceptor ao seu jogo, ao seu espaço anagramático e labiríntico: à sua realização na arquitetura, trazendo, na sua própria motivação, uma funcionalidade que não é meramente comunicativa, mas lúdica.<sup>29</sup> Em vista disso, *Leonorana* é barroca principalmente porque leva em consideração o seu espaço como parte de um jogo com peças e tabuleiro, ou mesa. É uma mônada constituída por um jogo interno de labirintos e analogias que “interioriza não só os jogadores que servem de peças mas a mesa sobre a qual se joga o material da mesa” (DELEUZE, 2012, p. 118) — jogo este, ademais, que tende a nunca chegar ao fim, nunca deixar de dobrar, uma vez que, com isso, deixaria de ser barroco.

Ana Hatherly, traz Leonor à contemporaneidade para que ela ocupe, da forma mais frenética, toda sua mônada, porque tem “necessidade obsessiva em interpretar, de dar a ver no invisível, de dar a ler no ilegível, mostrando o que se furta à visão imediata da superfície do real e torna-se ilusório, porque não há vazio: tudo tem algo dentro, tudo é por fora e por dentro” (HATHERLY, 2016, p.70) e, principalmente, porque afirma “Sou portuguesa e o meu estilo é barroco” (HATHERLY, 1970b, p. 176).

<sup>28</sup> Tal como o *Livre*, de Mallarmé, *Finnegans Wake*, de Joyce, e o poema *Código*, de Augusto de Campos.

<sup>29</sup> O entendimento da obra barroca como um problema tem justamente causa neste seu aspecto de arte que transpõe os limites de seu gênero. Desse modo, se, no Barroco literário, temos transposição à pintura, a cognição dele como verdadeira literatura torna-se frágil. Deleuze, então, a partir de Nietzsche, relata que a Verdade parece ser “uma criatura bonachona que ama suas comodidades, que dá, sem cessar, a todos os poderes estabelecidos a certeza de que jamais causará o menor embaraço a alguém, pois ela, definitivamente, é apenas a ciência pura...” (DELEUZE, 2020, p. 187), e, com isso, vemos que o Barroco não é uma criatura bonachona, isto é, não é ciência pura. Este traço de arte constantemente sofre da “estranha luta de consciências para a conquista do troféu constituído pela *Cogitatio natura universalis*, troféu da reconhecimento e da representação puras” (Ibidem) e, como consequência disso, é excluído de grandes obras da história da literatura — como no caso do sequestro de Gregório no mais famoso manual de história da literatura brasileira — ou, até mesmo, é tratado como arte que se resume ao traço grotesco e feio — o que teve inicial desmistificação com a obra *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin, publicada pela primeira vez em 1928.

Ademais, a periferação dos estudos de literatura com fortes traços barrocos — neste caso, principalmente a poesia verbivocovisual, como a do Grupo Noigandres — é recorrente nas academias brasileiras. Entende-se, assim, isso como consequência da mesma causa das demais: não cabe à lógica da ciência pura analisar algo que dobra incessantemente. Por isso, a poesia verbivocovisual, tal como Gregório por Candido, passa despercebida ou, pelo seu traço lúdico, infantilizada nas disciplinas de literatura de grandes universidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilles Deleuze, em 1988, escreveu: “é próprio do barroco não cair em uma ilusão nem sair dela, mas realizar alguma coisa na própria ilusão ou comunicar-lhe uma presença espiritual que torne a dar às suas peças e pedaços uma unidade coletiva” (DELEUZE, 2012, p. 215). Ana Hatherly, em 2011, escreveu:

No pensamento utópico<sup>30</sup> barroco, imaginar é o desejo (ou a fome) de uma concretização do irreal em real, que é vontade (ou necessidade) de inventar e proclamar a inviabilidade de um irreal mais do que real do que a própria realidade, por ser fundamentalmente um real ideal (HATHERLY, 2016, p.22).

A metafísica, explicada do ponto de vista desses dois autores, tange ao ponto que se faz plano de fundo desta pesquisa: o Barroco. Nesse sentido, vê-se que traduzir à razão o traço da dobra é sempre uma atitude um tanto paradoxal, principalmente quando tentamos encontrá-lo na literatura. A leitura da obra poética de Hatherly, então, é posta no espaço da utopia quando se sabe que “sentir é uma forma de estar em suspenso, numa espécie de estado negativo do êxtase, porque, tanto no sentir, como no pensar, tudo é alusão, tudo é oblíquo” (HATHERLY, 2016, p. 21).

Em outras palavras, este trabalho movimentou-se no campo da metafísica<sup>31</sup>. Vê-se que um estudo da poesia barroca é, muito frequentemente, um estudo da poesia verbivocovisual, visto que ambos se movimentam no campo da diferença, da repetição, da alegoria e do jogo. Consecutivamente, um estudo da poesia verbivocovisual é uma tarefa de perceber, ao mesmo

<sup>30</sup> De acordo com a autora, “a utopia seria então a esperança da concretização de um sonho, criação sonhada, ou seja, uma construção de um inconsciente colectivo, gerada pelas pressões do desejo de algo superior ao real” (HATHERLY, 2016, p. 22).

<sup>31</sup> Augusto de Campos, em *Verso, Reverso e Controverso* (1988, p.123-130), propõe que a arte literária caracterizada como “metafísica” teve seu inicial reconhecimento no início do século XVII, com certa protagonização de Jonh Donne (1572-1631), George Herbert (1593-1633), Thomas Carew (1595?-1640?), John Suckling (1609-1642), Richard Crashaw (1612-1649). Além disso, ressalta que essa poesia dita metafísica foi reanimada por T. S. Eliot, principalmente em *The Metaphysical Poets* (1921), tendo, assim, seus traços presentes no modernismo inglês. Traços estes que, segundo Helen Gardner — na introdução de *The Metaphysical Poets*, uma antologia por ela selecionada e editada (Londres, Penguin Books, 1959) — são, em resumo, “concentração, concisão e conceito” (apud CAMPOS, 1988, p. 126).

À vista disso, ele propõe que a metafísica poética estaria em um espaço onde habitam

a valorização, no presente, e a revalorização, no passado, de toda poesia onde repõem os traços dessa lúcida luta com a linguagem, em contraposição àquela poesia satisfeita, na qual a linguagem não passa de mero recipiente passivo de assentes sentimentos sentimentais (CAMPOS, 1988, p. 126).

Essa sua luta contra a própria linguagem, logo, é um traço barroco que acaba por resultar nos seus típicos exageros e paradoxalidades linguísticos. Ademais, como vimos, a revalorização do passado é, antes de qualquer dobra material, a razão de *Leonorana*. Não por acaso, Augusto conclui, então, que, da idade média aos tempos contemporâneos, a metafísica foi integrada ao quadro do Barroco, “ao lado de Gôngora e Marino” e “encontra-se, em nossa língua, todo o Barroco Português e, entre nós, particularmente, o grande Gregório de Matos” (Ibidem, p. 130).

tempo, o som e a imagem e dizer: isto é poesia pois é poesia<sup>32</sup>. O escritor faz-se pintor visto que este se fez escultor. Esse é “o prodigioso desenvolvimento da uma continuidade das artes em largura ou em extensão: um encaixe de molduras que são transpostas por uma matéria que passa através de cada uma delas” (DELEUZE, 2012, p. 212). E esta matéria é a dobra.

Em *Leonorana*, “a arte inteira torna-se *Socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos” (Ibidem, p. 212), isto é, acontece “o que se poderia designar por *um campo de significação integral*, que seria o da não deliberação específica do seu conteúdo, sendo a sua única limitação a forma gráfica” (HATHERLY, 1975, p. 149, grifo da autora). Hatherly<sup>33</sup>, assim, na obsessão por uma arte que seja capaz de levar a forma às últimas consequências, produz a arte informal por excelência. “Essa unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transporta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água” (DELEUZE, 2012, p. 212), isto é, a palavra, o som e mesmo o desenho e a cor: as dobras da alma e as dobras da matéria. Por isso, dobrar-se, na literatura, é uma forma de suspender o literário sem sair dele.

Os três versos de *Descalça vai para a fonte* saltam de seu estado espiritual e tornam-se, nas mãos de Hatherly, objetos concretos. Movimentam-se, são visualizados, ouvidos e lidos. Se não os cheiramos e tateamos suas espessuras e texturas, é porque nos falta maquinarias para este tipo de percepção, já que “a insuficiência do mecanismo não está em ser artificial em demasia para dar conta do vivente, mas em não ser artificial o bastante, em não ser suficiente maquinado” (Ibidem, p. 21), ou seja, o que nesses poemas não percebemos pode ter como causa a nossa insuficiência maquinária de dar conta de toda sua alegorização, visto que Wölfflin (2019) provou que o excesso barroco não é estritamente grotesco.

Perceber *Leonorana*, desse modo, é uma atitude que cai na ordem do desejo de tentarmos variar tão rápido quanto a obra. Há, nesse ato, uma fome de inventar um irreal que obliquamente parece mais real, porque se sabe que, nesse espaço, cada movimento culmina em uma reinvenção dupla, obra e perceptor<sup>34</sup> — espaço, ademais, já reinventado duplamente por Camões e Hatherly, Leonor e Ana.

Nesse sentido, ler *Leonorana*, por meio das peças que há na teoria do Barroco, é, ainda, uma tentativa de leitura sob “a ausência de um sistema teórico-crítico de interpretação que garanta, em lugar de uma leitura unicamente analíticodiscursiva, a tão-só leitura

<sup>32</sup> Trecho pensado a partir da obra *Poesia pois é poesia* (1977), de Décio Pignatari.

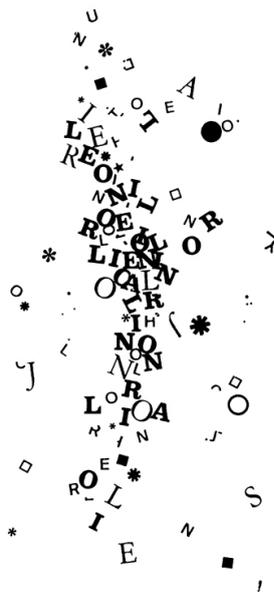
<sup>33</sup> Não apenas Hatherly mas também todos aqueles que praticam e praticaram com excesso o traço barroco, o que, evidentemente, inclui os autores da Poesia Concreta.

<sup>34</sup> Vale observar, ademais, que, tal como vimos ser um traço essencial à variação do ponto de vista, a partir de Deleuze, e da alegorização, a partir de Benjamin, na perspectiva de Patrícia Lino (2018, p. 11), esta característica “constitui uma das maiores conquistas do movimento da poesia concreta: a deslocação do interesse receptivo da mensagem (como sistema objetivo de informação) para a decisão interpretativa (como o valor dominante da informação)”.

verbivocovisual ou ‘sintético-ideogramática’<sup>35</sup> (LINO, 2018, p. 10), isto é, no caso deste trabalho, uma leitura mais direcionada ao jogo arquitetônico do verbo e do visual.

Este estudo é, pois, desde o seu início, um ato de continuidade do preenchimento de dobras do buraco deixado por sequestros do Barroco que, desde os anos 1950, tem sido recoberto. Em outras palavras, convocar Deleuze para reinterpretar Hatherly é uma reinvenção da leitura hatherlyana não somente porque este cruzamento é ainda um estudo escasso, mas porque ler é reinventar, ao passo que não deixa de ser um jogo anagramático, isto é, não deixa de ser uma repetição e recombinação de peças em busca de alguma diferença. Por isso, “se a arte narrativa, que foi a da poesia, conduz à exploração do espaço e dos efeitos visuais, a desintegração da linguagem define uma luta pela renovação que o texto testemunha e a leitura recria pela interpretação” (HATHERLY, 1975, p. 151).

A desintegração da linguagem é, assim, essa transcendentalidade que vemos nas literaturas de Deleuze e Hatherly, é “trajectória da palavra para o signo” (Ibidem, p. 148) e o “dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver” que “são constantes dessa operação tanto hoje como no barroco” (DELEUZE, 2012, p. 212-213). Ela é, na literatura, metamorfose do verbo em direção à imagem que produz som: é o traço barroco da dobra. Assim, em *Leonorana*, a dobra, na sua potência infinita, é “um campo relacional de funções: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO” (HATHERLY, 1975, p. 146): tensão que reatualiza Leonor, quando *Descalça vai para a fonte*, no ato de desintegrá-la por completo



(HATHERLY, 1970c, p. 213).

<sup>35</sup> À vista disso, percebe-se que a carência existente nesta pesquisa não se dá somente em relação ao sistema teórico-crítico da poesia verbivocovisual, mas também à disponibilidade comercial de obras de Ana Hatherly, principalmente no Brasil.

## ANEXOS

ANEXO A — Variações XXIII, XXIV, XXV e XXVI, respectivamente.

VARIAÇÃO XXIII

L E O  
L E O N O R  
L E O

quem conhece leonor não desconhece leonor desconhecida  
que o desconhecimento de leonor seria a não existência não de leonor  
mas do conhecimento dela que é leonor e conhecimento e o conhecimento  
dele é dela de leonor bela e a beleza que é um conhecimento é dela  
dele e dela porque sendo bela é leonor e conhecida dele e dela  
sendo ela e leonor quem não conhece sim quem não conhece  
desconhece a bela a letra e o esteta diz dela  
conheço é bela mas só conhece dela o belo conhecimento e a existência  
quem não conhece sim quem não conhece dela a bela desconhecidamente  
verdade dele e dela não é verdade e a verdura sim quem não conhece o belo verde  
e a verdade bela mesmo formosa que é leonor conhecidamente bela  
rosa verde e verdade e verdor e verdura e idade e cidade  
não é verdade o conhecimento delas deles e dos verdes sim quem não conhece  
sobretudo fora da cidade ao longo da idade a verdade da verdura pura  
e escura e até fria não é verdade leonor não tem idade  
nem cidade nem conhece a formosura que é sua suas dele e delas  
as belas verdades conhecidas nas cidades quem não conhece sim as fontes  
mesmo nas cidades oh não me digam que não são conhecidas  
as desconhecidas fontes de todas as cidades pelas idades dentro das verdades  
das verduras belas e até formosas cheias de rosas às vezes ainda verdes sim  
quem não conhece desconhece a bela imagem da aragem pela folhagem  
não é verdade mesmo na cidade há tantas fontes e mesmo alguns montes  
e quem não conhece desconhece o conhecimento deles e delas  
e não as conhece a eles e a elas e as letras com que se conhece depois  
a aragem e a verdura e a existência insegura e a origem e as fontes  
das fontes não é verdade e mesmo na cidade as há e belas  
são delas e dela e leonor existente e insegura pela verdura  
sim quem não conhece desconhece não leonor desconhecida mas leonor  
desconhecidamente bela do conhecimento dela que é ela

L E O  
L E O N O R  
L E O

## VARIAÇÃO XXIV

quem conhece L E O não desconhece L E O desconhecida  
 que o des L E O N O R conheciment L E O N O R o de seria a não  
 existência não L E O de mas do conhecimen L E O to dela que é e  
 conhecimento e o conhecimento dele é dela de bela e a beleza que é um  
 conhecimento é L E O dela dele e dela por L E O que sendo bela é  
 e conheci L E O N O R da dele e L E O N O R dela sendo ela  
 e quem não con L E O nhece sim quem não con L E O hece desconhece  
 a bela a letra e o esteta diz dela conheço é bela mas só conhece dela  
 o belo conheci L E O mento e a existênc L E O ia quem não conhece  
 sim quem L E O N O R não conhece L E O N O R dela a bela  
 desconhecidam L E O ente verdade dele e L E O dela não é verdade  
 e a verdura sim quem não conhece o belo verde e a verdade bela mesmo formosa  
 que é desconhec L E O idamente bela rosa L E O verde e verdade e  
 verdor e L E O N O R verdura e L E O N O R idade e cidade  
 não é verdade L E O o conhecimento del L E O as deles e dos verdes  
 sim quem não conhece sobretudo fora da cidade ao longo da idade a verdade  
 da verdura pura L E O e escura e até fria L E O não é verdade não  
 tem idade L E O N O R nem cidade L E O N O R nem conhece a  
 formosura que é L E O sua suas dele e del L E O as as belas verdades  
 conhecidas nas cidades quem não conhece sim as fontes mesmo nas cidades oh  
 não me digam que L E O não são conhecidas L E O as desconhecidas fontes  
 de todas L E O N O R as cidades L E O N O R pelas idades dentro  
 das verdades d L E O as verduras belas e L E O até formosas cheias  
 de rosas às vezes ainda verdes sim quem não conhece desconhece a bela imagem  
 da aragem pela L E O folhagem não é verda L E O de mesmo na cidade há  
 t a n t a s L E O N O R fontes e mes L E O N O R mo alguns montes  
 e quem não conh L E O ece desconhece o con L E O hecimento deles e delas  
 e não as conhece a eles e a elas e as letras com que se conhece depois a  
 aragem e a verd L E O ura e a existência L E O insegura e a origem e  
 as fontes L E O N O R das fontes não L E O N O R é verdade e mesmo  
 na cidade as há e belas são delas e dela e existente e insegura pela verdura  
 sim quem não con L E O nhece não desconhecida L E O mas desconhecidamente  
 b e l a d o L E O N O R conheciment L E O N O R o dela que é ela  
 L E O L E O

## VARIAÇÃO XXV

leoleonorleo  
 quemconheceleonornãodesconheceleonordesconhecida  
 queodesconhecimentodeleonorseriaaãooexistênciaãodeleonor  
 masdoconhecimentodelaqueéleonoreconhecimentoeoconhecimento  
 deleédeladelenorbelaabelezaqueéumconhecimentoeédela  
 deeledelaporquesendobelaéleonoreconhecidadeleedela  
 sendoelaeleonorquemnãonconhecesimquemnãonconhece  
 desconheceabelaaletraeostetadizdela  
 conheçoébelamassóconhecedelaobeloconhecimentoeaexistência  
 quemnãonconhecesimquemnãonconhecedelaabeladesconhecidamente  
 verdadeleedelanãoeéverdadeeaverdurasimquemnãonconheceobeloverde  
 eaverdadebelamesmoformosaqueéleonorconhecidadamentebela  
 rosaverdeeverdadeeverdoreverduraeidadeeidade  
 nãoéverdadeoconhecimentodelasdelesedosverdessimquemnãonconhece  
 sobretudoforadacidadeaolongodaidadeaverdadedaverdurapura  
 escuraeatéfrianãoéverdadeleonornãotemidade  
 nemcidadenemconheceaformosuraqueésuasuasdeeledelas  
 asbelasverdadesconhecidasnascidadesquemnãonconhecesimasfontes  
 mesmonascidadesoñnãomedigamquenãosãoconhecidas  
 asdesconhecidasfontesdetodasascidadespelasidadesdentrodasverdades  
 dasverdurasbelaseatéformosascheiasderosasàsvezesaindaverdessim  
 quemnãonconhecedesconheceabelaimagemdaaragempelafolhagem  
 nãoéverdademesmonacidadehátantasfontesemesmoalguns montes  
 equemnãonconhecedesconhececonhecimentodelesedelas  
 enãoaconheceaeleseaelaseasletrascomqueseconhecedepois  
 aaragemeaverduraeexistênciainseguraeorigemeasfontes  
 dasfontesnãoéverdadeemesmonacidadeashábelas  
 sãodelasedelaeleonorexistenteinsegurapelaverdura  
 simquemnãonconhecedesconhecenãoleonordesconhecidasleonor  
 desconhecidadamentebeladoconhecimentodelaqueéela  
 leoleonorleo

## VARIAÇÃO XXVI

l e o  
l e o n o r  
l e o

quemconheceleonornaodesconheceleonordesconhecida  
queodesconhecimentodeleonorseriaanaoexistenciaao  
deleonormasdoconhecimentodelaqueeleonoreconhecim  
entoeoconhecimentodeleedeladeleonorbelaabelezaque  
eumconhecimentoedeladeleedelaaporquesendobelaeleon  
oreconhecida deleedelasendoelaeleonorquemnaoconhe  
cesimquemnaoconhecedesconheceabelaaletraeosteta  
dizdelaconheçoebelamassoconhecedelaobeloonhecim  
entoeaexistenciaquemnaoconhecesimquemnaoconhece  
delaabeladesconhecida menteverdadedeleedelanãoev  
erdadeeaverdurasimquemnaoconheceobeloverdeeeaverda  
saverdeeverdadaeeverdoreverduraeidadeecidadena  
rdadeoconhecimentodelasdeleesedosverdessimquemnao  
conhecesobretudoforadacidadeaolongodaidadeaverda  
dedaverdurapuraeescuraeatefriaaoeverdadeleonorna  
temidadenemcidadenemconheceaformosuraqueesuas  
deleedelasabelasverdadesconhecidasnascidadedesquem  
naoconhecesimasfontesmesmonascidadesoonaomediga  
mquenaoaooconhecidasasdesconhecidasfontesdetodas  
ascidadespelasidadesdentrodasverdadesdasverdurasbe  
laseateformosascheiasderosassasvezesaindaverdessim  
quemnaoconhecedesconheceabelaimagemdaaragempela  
folhagemnaoeverdademesmonacidadehatantasfontesem  
esmoalguns montesequemnaoconhecedesconheceoonhe  
cimentodeleesedelasenaooconheceaeleseaelaseasletras  
comqueseconhecedepoisaaragemeaverduraeaeexistencia  
inseguraeaeorigemeasfontesdasfontesnaoeverdadeemes  
monacidadeashaebelassaodelasedelaeleonorexistente  
insegurapelaverdurasimquemnaoconhecedesconhecena  
oleonordesconhecidamasleonordesconhecida mentebela  
doconhecimentodelaqueela

l e o  
l e o n o r  
l e o

ANEXO B — Poema *Código* (1973), de Augusto de Campos.



## BIBLIOGRAFIAS

ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério. *Encontros com Ana Hatherly*. São Paulo: Oficina Raquel, 2015.

ÁVILA, Affonso. “O elemento lúdico nas formas da expressão do barroco”. In: *Barroco*, n. 2, Belo Horizonte, pp. 07-18, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Nueva antologia personal*. 4. ed. México; Madrid; Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.

\_\_\_\_\_; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2000.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os Homens: A máscara e a vertigem*. Trad. Maria Ferreira. Lisboa: Editora vozes: 2017.

CAMPOS, Augusto. *Galáxias*. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2020.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Kafka*. Por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. Perspectiva, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FREITAS, Lima de. *Das geometrias labirínticas*. Revista ICALP, vol. 2/3, pp. 69-81, 1985. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/dmdocuments/labirintos.pdf>. Acesso 05 abr. 2021.

HATHERLY, Ana. A casa das musas [Prólogo]. In: HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995. pp. 9-14. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-a-casa-das-musas-prologo/>. Acesso 15 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. A detergência amorosa, 1966-1968. In: *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 179-190, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

\_\_\_\_\_. *A Experiência do Prodígio* – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII-XVIII, IN-CM, Lisboa, 1983.

\_\_\_\_\_. *A idade da escrita* (poema-ensaio). In: HATHERLY, Ana. Revista Colóquio/Letras. Poesia, n.º 99, Set. 1987, pp. 43-45. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-a-idade-da-escrita-poema-ensaio/>. Acesso 05 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. A maldade semântica, 1966-1968. In: *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 173-178, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

\_\_\_\_\_. A reinvenção da leitura, 1975. In: HATHERLY, Ana; CASTRO, E.M.de Melo. *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 136-152, 1981. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-a-reinvencao-da-leitura-breve-ensaio-critico/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *Esperança e Desejo* – Aspectos do pensamento utópico barroco. Lisboa: Theya Edições e Ana Hatherly, 2016.

\_\_\_\_\_. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. Leonorana, 1965-1970. In: *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 191-233, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Metaleitura, 1968-1969. In: *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 235-243, 1970. Disponível em:

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

\_\_\_\_\_. *Nove Incursões*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962.

\_\_\_\_\_. *Poesia Incurável*. Lisboa: Estampa, 2003.

\_\_\_\_\_. Uma experiência programática da poesia: labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII. In: HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995. pp. 37-61. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-uma-experiencia-programatica-da-poesia/>. Acesso 05 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. *351 tisanas*. Lisboa: Quimera Editores, 1997.

\_\_\_\_\_; MELO E CASTRO, E. M. de; ARAGÃO, António; PIMENTA, Alberto. *Joyciana*. Lisboa: Editora: & Etc. 1982. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-23-variaco-es-sobre-fragmentos-de-finnegans-wake-de-joyce/>. Acesso 05 abr. 2021.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Princípios da Filosofia ou a Monadologia*. Tradução, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio, Lisboa, 1987.

LINO, Patrícia. *Antilógica: leitura concêntrica de “Código” (1973) de Augusto de Campos*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário. *Leonorama: volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio – Questões sobre o barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze Uma Filosofia do Acontecimento*. Tradução e Prefácio de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

