

O LABIRINTO CONTRARIA O LINEAR

*Claudio Alexandre de Barros Teixeira**

RESUMO:

O labirinto contraria o linear tem como objetivo investigar a relação entre os textos visuais da poesia barroca portuguesa e obras da modernidade como *Le Livre* de Mallarmé, *Finnegans Wake* de James Joyce e *O escritor*, de Ana Hatherly, a partir da noção de labirinto como estrutura ou rede que propicia diferentes caminhos de leitura e interpretação, idéia próxima ao conceito de obra aberta, formulado por Haroldo de Campos e Umberto Eco. Ao longo do artigo, abordamos aspectos históricos da arquitetura dos labirintos, sua transposição para a forma literária, ainda na antiguidade, seu desenvolvimento na época barroca e os paralelos possíveis com as obras de vanguarda da segunda metade do século XX e início do XXI, que demandam uma outra forma de participação do leitor, numa reinvenção da leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Labirinto. Barroco. Vanguarda. Poesia visual. Emblema.

* Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com dissertação sobre a poeta Ana Hatherly. Com o pseudônimo de Claudio Daniel, publicou diversos livros de poesia, ficção e ensaio, entre eles *Jardim de Camaleões* (São Paulo: Iluminuras, 2004) e *Figuras Metálicas* (São Paulo: Perspectiva, 2005). Endereço de correspondência: Avenida Moema, 388, ap. 13, CEP 04077-021, São Paulo (SP), Brasil, tel. (11) 5051-4284, e-mail: claudio.dan@gmail.com.

A palavra *labirinto*, escreve Jorge Luis Borges (1982, p. 98) no *Livro dos seres imaginários*, vem do grego *lábrys*, ou machado de dupla lâmina, símbolo encontrado no palácio do rei Minos, na ilha de Creta, local identificado com o mítico labirinto projetado por Dédalo e habitado pelo Minotauro. Esta possível origem etimológica é aceita por dicionários e enciclopédias como *The Tormont Webster's Illustrated Encyclopedic Dictionary* (1990, p. 940) ou o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987, p. 300), mas é contestada hoje por filólogos e etimologistas.

Segundo Carlos Rehermann (1999, p. 15), “na época da construção do palácio, o machado duplo era chamado *peleky*, e não *lábrys*, o que parece desarticular aquela teoria.” Com efeito, prossegue o autor, estudiosos como Isidoro de Sevilla derivam a palavra de *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado), formando o termo grego *labyrinthos*, de onde provém o latino *labyrinthus*. (Ibid., p.15). Assim, a palavra teria o sentido de “trabalho para sair (se o labirinto é uma prisão); trabalho para entrar (se o labirinto é uma proteção para um tesouro)” (Ibid., p. 15). No primeiro caso, o centro dessa alegoria geométrica abriga um monstro; no segundo, é uma via para a vivência do sagrado, como ocorre na arquitetura simbólica do Cristianismo — e podemos recordar o labirinto da igreja de São Reparus, comentado por Ana Hatherly (1983, p. 82) em *A experiência do prodígio*:

O mais antigo labirinto cristão que hoje se conhece parece ser o da igreja de São Reparus, em Orléansville, na Argélia, uma construção do século IV. Esse labirinto é quadrado, como os romanos, executado em pedras de cor, tem um diâmetro de cerca de três metros e está rodeado de numerosos emblemas, divisas, símbolos e sinais, e também, nas paredes, de painéis constituídos por labirintos de letras iguais, em estrutura, aos que encontramos ao longo de toda a Idade Média e depois, já durante o Maneirismo/Barroco, período ilustrado por exemplos portugueses da época e cuja leitura deve ser feita a partir do centro.

Autores como Hermann Kerr, Carl G. Jung e Gustav R. Hocke estudaram o tema em suas conotações simbólicas, estéticas e culturais; o que nos interessa neste ensaio é

investigar o labirinto como estrutura que propicia diferentes vias de significação, em paralelo com a teoria da obra aberta, formulada por Umberto Eco e Haroldo de Campos. Sendo assim, não faremos um levantamento exaustivo da variada gama de significados do labirinto, mas uma breve abordagem diacrônica para posterior análise estrutural.

Conforme demonstram as descobertas arqueológicas, as origens do labirinto remontam a cultos religiosos realizados em grutas, no período da pré-história, com manifestações posteriores no Egito, Grécia, Roma, Oriente e Europa cristã. Formas labirínticas foram encontradas na base de algumas pirâmides egípcias, na Acrópole, no teatro de Atenas, no túmulo de Augusto, em Roma.

Os labirintos europeus eram circulares, quadrados, poligonais ou cruciformes e construídos em pedra, madeira ou ainda inseridos nos jardins, na forma de labirintos vegetais, como o construído em Nuremberg, em 1676. Gustav Hocke (2005, p. 14) cita um curioso “labirinto óptico” projetado por Leonardo da Vinci, “formado por uma câmara octogonal, cujas paredes seriam todas revestidas por espelhos.”

Para o artista italiano, segundo Hocke (Ibid., p. 163), tratava-se apenas “do simbolismo abstrato e racional do infinito e das forças convulsivas que nele agem, sem destruir-lhe a ordem. Em seu centro, encontra-se o ser ‘enigmático’, o homem”. A representação geométrica destinava-se a “compreender o ‘enigma’ homem e seu mundo contraditório através de uma perspectiva anatural” (Ibid., p. 163). Esta interpretação é derivada do espírito científico e humanista do Renascimento; em sua origem, porém, o labirinto tem uma natureza essencialmente religiosa.

Com sua teia de percursos intrincados que provocam desorientação¹ ou terror no peregrino que se dispõe a atravessá-lo, o labirinto representa a confusão da alma imersa no

¹ “O vocábulo inglês *maze* (labirinto) significa também: admiração (*stupore*), estupefação diante do incompreensível” (HOCKE, 2005, p. 167).

mundo profano e também a jornada cuja meta é a conquista espiritual. “O labirinto”, afirma Ana Hatherly (1983, p. 83), “era a forma ideal para representar simbolicamente os perigos e as dificuldades de percurso que se deparam ao peregrino que tenta atingir a Jerusalém Celeste, a cidade de Deus, ou seja, a união com Cristo.” Essa metáfora arquitetônica buscava “proporcionar simbolicamente ao homem um confronto consigo próprio através dum combate-percurso cujo objetivo é destruir o mal (se no centro estiver um monstro) ou alcançar a salvação (se no centro estiver a Igreja)” (Ibid., p. 87). Neste sentido, é “uma via iniciática de transmutação da consciência”, conforme diz o estudioso português Lima de Freitas (1985, p. 70)².

Os primeiros labirintos construídos pelas civilizações agrárias, em forma de espiral, eram unicursivos, diz Freitas, permitindo “um só percurso, sempre curvo, conduzindo fatalmente ao centro; as dificuldades de percurso ou do jogo labiríntico (recordemos que os jogos possuem origem divinatória ou sagrada) residem nos obstáculos, encontros perigosos, provas ou enigmas” que o peregrino deve vencer.” (Ibid., p. 69). Já os labirintos de base quadrangular das civilizações urbanas são multicursivos: “cada homem irá fazer a sua escolha no campo indefinido das possibilidades e das virtualidades”, não raro padecendo com “o erro, a perda do sentido, a desorientação” (Ibid., p. 70).

Em ambos os casos, nos labirintos unicursivos ou multicursivos, a decodificação se faz a partir do centro, que é “a questão verdadeiramente crucial da geometria dos labirintos”, pois constitui “um lugar estático e extático de morte e ressurreição, de confronto final e de prova última” (Ibid., p. 69). Nos labirintos cruciformes, ele é o ponto de intersecção entre a linha vertical e a horizontal, englobando “o superior e o inferior, o céu e o

² O próprio universo, segundo uma tradição que remonta a Plotino e recorrente na cultura medieval e barroca, seria um gigantesco labirinto poético criado por Deus para confundir os homens: um enigma cuja resolução equivale ao sentido da iluminação, já que o labirinto seria um espelho “onde se reflete a face do próprio arquiteto” (FREITAS, 1985, p. 71).

inferno, a luz e a sombra (...), ventre fechado e aberto de todos os mistérios.” (Ibid., p. 74). A busca ou decifração desse centro fixo orienta todo o percurso de jornada arquetípica, e equivale à busca de um *sentido* na obra literária, em torno do qual se constrói a trama ficcional imaginativa, com múltiplas peripécias e jogos interpretativos.

Nos labirintos unicursivos, ainda que o percurso seja dificultoso, pelos obstáculos encontrados ao longo do caminho, ainda há certa linearidade, típica das narrativas clássicas, uma vez que “prosseguindo-se na via até ao fim o centro é sempre atingido; prosseguindo-se ainda, percorre-se a espiral em sentido inverso e volta-se à entrada” (Ibid., p. 69). Essa linearidade é definida por Umberto Eco (1976, p. 43-44) em seu comentário sobre as figuras alegóricas e emblemas medievais como a “poética do unívoco e do necessário”, subordinada a um “cosmo ordenado numa hierarquia de entes e leis” que o discurso poético “pode aclarar em mais níveis, mas que cada qual deve entender da única maneira possível, que é instituída pelo logos criador.”

Numa relação simbólica com o sistema político verticalizado, diz o autor italiano, a ordem da obra de arte medieval “é a mesma de uma sociedade imperial e teocrática; as regras de leitura são regras de um governo autoritário, que guiam o homem em cada um de seus atos”³ (Ibid.). Já nos labirintos multicursivos, o aspecto lúdico e profano subverte a linearidade da jornada, oferecendo ao peregrino um amplo leque de trajetos: a univocidade teocrática cede vez a uma arquitetura plurívoca.

Com efeito, o labirinto foi perdendo suas funções religiosas ao longo dos séculos, passando a ser valorizado como passatempo ou elemento decorativo nas *villas* romanas, como no famoso labirinto de Conímbriga. A estrutura geométrica perdeu seu centro

³ Em sentido análogo, diz Freitas (1985, p. 70): “Na antiga vocação da Cidade como Cosmos o desenho labiríntico é bem o símbolo quadrangular de um percurso paradigmático, centrado e hierarquizado como o poder dos monarcas, ritualmente organizado como procissão coletiva que reproduz ‘coreograficamente’ os ritmos do Céu e da Terra, o mistério da encarnação dos deuses, os ciclos da vida, da morte e ressurreição.”

(sentido) simbólico: “uma vez eliminado esse centro mágico-místico, o caráter religioso do percurso dissolve-se, restando apenas o esqueleto racional, ou seja, o seu desenho, que, pela sua complexidade, se torna então apenas desafio à inteligência e à perícia: jogo” (HATHERLY, 1983, p. 87). O caráter lúdico da arquitetura labiríntica tem o seu equivalente literário nos textos visuais do barroco português, em que a pluralidade de leituras é obtida pela disposição espacial das palavras e linhas e pelo emprego de recursos como o emblema, o acróstico, o anagrama, a “escrita diabólica” (texto redigido ao contrário, para ser lido no espelho), a figuração textual mimética de cálices, crucifixos, mapas celestes ou hieróglifos.

Os *labirintos poéticos*, como esse gênero passou a ser conhecido, desenvolveram “um novo modo de ler os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura” (HATHERLY, 1995, p. 12), subvertendo o “percurso horizontal da esquerda para a direita, de cima para baixo. Desse processo de subversão e de liberação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada” (Ibid., p. 38). O labirinto poético demanda não apenas o *pensamento*, mas sobretudo o *olhar* de quem o observa: “já não se trata de acompanhar um texto por uma imagem ou vice-versa, trata-se de produzir um texto que seja simultaneamente texto e imagem, numa só consistência, como aconteceu na Antiguidade” (Ibid., p. 45).

Comentando os textos visuais do poeta latino Públio Optaciano Porfírio, do século IV, que inaugurou no Ocidente a tradição do labirinto, Ana Hatherly diz que, nesses poemas, “forma, cor, metro, signos constituem um tecido de relações tão interdependentes quanto vitais para a construção global do texto que, através da comunicação icônica, é concebido para funcionar a partir de um primeiro impacto visual” (Ibid., p. 74). Esta definição poderia ser aplicada a um poema de 1743, como o *Soneto acróstico esférico*, de frei Francisco da Cunha, dedicado à rainha Maria Thereza da Áustria, cujo nome “determina a composição e a colocação dos versos” (Ibid., p. 48). Nesse labirinto, o centro é ocupado pela letra A

maiúscula, e à sua volta são dispostos, de maneira circular, formas visuais, palavras e frases compostas a partir das letras do nome da soberana, que devem ser lidos da circunferência para o centro, num procedimento que incorpora o movimento rotatório ao ato da leitura.

A fusão híbrida de texto e imagem e a diversidade de vias interpretativas que verificamos nos textos visuais barrocos já se encontravam na escrita hieroglífica, nos pictogramas sumérios, nos ideogramas orientais, nos labirintos poéticos de Porfírio, nas *technopaigniae* gregas, nas *carmina figurata* medievais, nas composições renascentistas, mas é no barroco que alcançariam seu fulgor maior, quando, segundo Affonso Ávila (1994, p. 58), a forma artística “se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos”, apelando para “os recursos da impressão sensorial”, não desejando apenas “conter a informação estética.”

O poeta barroco visava comunicar a mensagem artística sob um grau de tensão que levasse o espectador “da simples esfera da plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente — mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres” (Ibid., p. 58). Para obter esse efeito encantatório, diz Ávila, o poeta barroco adotou um “processo lúdico de encadeamento seja de formas plásticas, seja de palavras” (Ibid., p. 95).

O caráter altamente sensorial do labirinto poético está presente não apenas em sua configuração visual, mas também na estrutura sonora: a repetição de uma frase, palavra ou mesmo de um fonema era “um elemento altamente significativo (...), reinserindo-se pelo menos em parte, na categoria dos *mantras*, das ladainhas, das litanias e das outras formas de oração encantatória” (HATHERLY, 1995, p. 108-09). A forte sugestão sonora e visual dos labirintos poéticos relacionava-se com uma visão mágica do mundo, resultante da “fusão do paganismo, do cabalismo e do hermetismo em geral, que estão na base dum complexo sincretismo filosófico e estético” (Ibid., p. 109), tendência cultural heterodoxa que atravessou

a Idade Média e o Renascimento para desembarcar na cultura miscigenada do barroco, em que conviviam a ascese mística da fé católica, a herança de antigas heresias e religiões pagãs e a luxúria das formas de representação estética. A visão mágica do mundo é traduzida no labirinto poético pelo “simbolismo místico de sons, letras, números, formas geométricas” (Ibid., p. 109), de onde podem ser extraídos “níveis de significação neles ocultos e sobrepostos (...) quer a sua intenção seja mágica, mística, laudatória ou simplesmente lúdica” (Ibid., p. 108).

Os labirintos, portanto, “são adivinhas, textos codificados para serem decifrados por um destinatário, contendo uma mensagem particular, independentemente da língua ou do sistema de línguas neles usados e qualquer que seja o tipo de mensagem transmitida” (Ibid., p. 107). Essas composições, diz Ana Hatherly (p. 95), “refletem um gosto pelo intrincado e pelo rigor do pensamento científico, a que se alia um desejo de demonstrar capacidades excepcionais — espetaculares — geradoras de admiração e espanto”.

Nos labirintos poéticos, as leituras podem ser feitas de baixo para cima, na diagonal ou ainda de modo similar ao movimento do cavalo no jogo de xadrez, permitindo assustadoras cifras de decodificação, que ultrapassam 14 mil combinações (Ibid., p. 56). A construção do labirinto poético, porém, não é arbitrária: ela obedece a “um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor” (Ibid., p. 106), numa cumplicidade de referências culturais, “a fim de que esse possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura, onde a profunda mensagem simbólica reside” (Ibid., p. 106-107).

As regras de composição foram codificadas em tratados como a *Arte poética espanhola*, de Juan Diaz Rengifo, e a *Fuente de Aganipe o rimas várias*, de Manuel de Faria e Souza, publicados no século XVI. No livro de Rengifo, lemos capítulos dedicados à criação de *labirintos de versos*, em que a multiplicidade de leituras é facilitada pela disposição

espacial das linhas, e *labirintos de palavras*, em que as unidades semânticas são combinadas em diferentes seqüências.

Uma outra modalidade é o *labirinto de letras*, em que o poeta deve decidir “quais as letras que quer nos lugares que convém à formação das figuras que pretende compor”, diz Ana Hatherly (Ibid., p. 47) em *A casa das musas*. Estes labirintos, segundo o tratado de Rengifo, podem assumir formas “en figura redonda, ò quadrada, ò pintando una ave, ò un arzol, ò una fuente, ò una cruz, ò uma estrella, ò outras figuras desta manera” (Ibid., p. 47). O aspecto gráfico do labirinto de letras está diretamente relacionado com o princípio do acróstico, nome que designa “as composições poéticas nas quais certas letras formam uma palavra ou frase, no geral um nome próprio”, que podem ser lidas “na vertical, de cima para baixo ou no sentido inverso”, segundo a definição de Massaud Moisés (2004, p. 11), em seu *Dicionário de termos literários*.

O acróstico, diz Ana Hatherly (HATHERLY, 1983, p. 149), tem origem na “prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus”. O *Enigma de Sator*, inscrição descoberta em Pompéia cuja origem remonta ao século III d.C., por exemplo, é composto de apenas cinco palavras, que podem ser lidas tanto na vertical quanto na horizontal, e ainda da esquerda para a direita e da direita para a esquerda:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Este labirinto, diz Ana Hatherly (Ibid., p. 99), permite a criação de “treze frases anagramáticas” e ainda da frase latina *Pater Noster*, por meio de uma leitura feita conforme a técnica do “salto de cavalo”. É possível obtermos também o monograma de Cristo, AO, que indica o Alfa e o Ômega, o Início e o Fim. O sentido geral desse poema enigmático, segundo Gustav R. Hocke, citado por Ana Hatherly, seria o seguinte: “Deus (*Sator*) domina (*tenet*) a criação (*rotas*) e as obras dos homens (*opera*)” (Ibid., p. 99), mas é possível haver outras camadas de leitura a partir da recombinação das letras, conforme o princípio do anagrama (a palavra *rotas*, por exemplo, se transforma em *tarots*).

Ana Hatherly define o anagrama como a “comutação das letras duma palavra (ou palavras) duma frase de modo a, por novo(s) arranjo(s), se formar(em) outra(s) diferente(s) da(s) primeira(s), sem que seja portanto necessário respeitar a ordem da sua colocação original” (Ibid., p. 185). Um exemplo de anagrama citado pela autora é a frase latina AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM, que se transforma em outra: VIRGO SERENA PIA MUNDA ET IMMACULATA. A técnica do anagrama foi utilizada em diversas obras literárias do barroco, como o *Jardim anagramático de divinas flores lusitanas, hespanholas e latinas*, de Alonso de Alcalá y Herrera, que contém 686 anagramas em prosa e verso, em geral de caráter laudatório. Composições como o *Anagrama aritmético* ou o *Anagrama ortográfico*, de autoria desconhecida, chamam a atenção pelo modo como as palavras, letras, números e figuras geométricas são ordenados: no *Anagrama aritmético*, temos um triângulo dentro de um círculo dentro de um quadrado, com as palavras dispostas em sentido horizontal, na diagonal e de cabeça para baixo, com os números inseridos nas laterais e no centro da composição, onde lemos o nome da rainha Maria Sofia Isabel. Segundo Ana Hatherly (1995, p. 32), a chave para a compreensão deste poema foi dada pelo próprio autor, que assim decifra a sua simbologia numérica:

Os Nomes de Maria Sofia Isabel têm 16 letras e são constituídos por três unidades. O número três significa a apreensão da Divina Sabedoria e a redenção da Alma à Divina Vontade. O número 6 denota perfeição e bondade. O número 10 é a idéia de Perfeição. Têm mais os 3 nomes que em cada um dos primeiros há o número 5 e no terceiro 6. O número 5 significa Bondade e o 6 perfeição da Bondade.

Já no *Anagrama ortográfico*, temos três círculos concêntricos, o primeiro com uma seqüência numérica, o segundo com uma seqüência alfabética e o terceiro com um ícone no centro à maneira de um mostrador de relógio, em forma de braço humano. Em ambas as peças, a leitura é complexa, exigindo um esforço de decodificação a partir das relações entre letras e números, que fazem surgir diferentes níveis de significados.

Uma modalidade específica do *labirinto de letras* é o chamado *labirinto cúbico*, “em que as letras estão de tal modo escalonadas que, começando pelas do primeiro verso, por todos os lados se hão-de encontrar na mesma ordem” (HATHERLY, 1995, p. 50). Como exemplo dessa técnica, em que o poema tem o mesmo sentido se for lido da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima, Horácio Costa cita um labirinto cúbico de autor desconhecido, composto de uma única sentença escrita em latim, *In utroque César*, ou “César en dos (o en ambas) direcciones”, ou ainda “César (el César, el emperador) en los dos lugares (Portugal y Brasil)”. Esse poema foi escrito em homenagem ao vice-rei Vasco César de Meneses e constitui “una espécie de panegírico muy condensado y metalingüístico, que puede ser leído al menos de dos maneras, vertical y horizontalmente” (COSTA, 1998, p. 56-57).

Ana Hatherly (1995, p. 50), por sua vez, cita o poema *Entrai José triunfante*, em que “o verso inicial (e único) é repetido com sucessivos defasamentos, como se fosse escrito em espiral, por exemplo sobre um cilindro que rodasse”. O “princípio da transformação cinética do labirinto”, diz a autora, “ilustra, mais uma vez, a importância do

jogo óptico, fulcral para a compreensão da arte do maneirismo-barroco” (Ibid., p. 50). Todos esses recursos de comunicação poética, integrados à estrutura visual do poema, constituem uma “representação emblemática⁴” ou “expressão hieroglífica da multiplicidade de significado do texto, que reflete a multiplicidade do significado do mundo” (1980, p. 70), diz Ana Hatherly.

Segundo a autora portuguesa, “a multiplicidade e a mobilidade de imagens são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria” (Ibid. p. 70). A palavra *alegoria*, aqui, não indica apenas a simbolização concreta de conceitos abstratos, mas a “duplicação de significado, leitura em correspondência: texto sob o texto. Assim, toda alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento do significado, e logo uma forma de enriquecimento da leitura” (Ibid., p. 71)⁵. Em resumo: combinação, permutação, ambigüidade, mobilidade e pluralidade de leituras são as palavras-chave para a compreensão dos labirintos, regidos pelo “culto da engenhosidade, do artifício e do espetáculo, entendidos como jogo ou desafio intelectual” (Ibid., p. 155), que exigem a participação fruitiva do leitor, cúmplice do poeta.

Affonso Ávila (1994, p. 122) observou que o labirinto poético pode ser considerado uma forma de “estrutura aberta”, de acordo com o conceito de Umberto Eco, por ser um tipo de texto “suscetível de várias direções de leitura, isto graças ao artifício do ordenamento de versos e estrofes, da equivalência de sentido das frases e a sua permutável correspondência na organização gráfica do poema”. As leituras possíveis do labirinto, prossegue, “se multiplicam, tanto ao nível dos blocos, quanto das estrofes e dos versos,

⁴ Conforme Walter Benjamin, citado por Ana Hatherly, “onde quer que reine o espírito do barroco está-se no domínio da representação emblemática” (HATHERLY, 1983, p. 70).

⁵ Conforme escreveu Walter Benjamin (2004, p. 228) em seu livro sobre o drama barroco alemão: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artifícios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas. A linguagem do barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos”.

podendo estes concatenar-se de modo compreensível, seja em linha horizontal ou vertical, seja mesmo em diagonal, obedecendo-se qualquer ordem de leitura dos versos” (Ibid., p. 122). A pluralidade de leituras obtida no labirinto poético, com efeito, aproxima-se do conceito de obra aberta, em que há um “feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis” (ECO, 1976, p. 12), no dizer de Giovanni Cutolo, governado “pelas leis de probabilidade” (Ibid., p. 10). A estrutura da obra aberta “torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas”, diz Umberto Eco (Ibid., p. 40), “manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias sem jamais deixar de ser ela própria”.

A mobilidade estrutural e a proliferação de rotas interpretativas podem ser encontradas em obras da modernidade como o *Livro*⁶ inacabado de Mallarmé, poema labiríntico que, segundo Haroldo de Campos (1976, p. 18), “incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais”, superando a categoria de “obra circular”, que pressupõe certa linearidade espaço-temporal, definida já em sua estrutura material: o livro, com uma organização seqüencial do tipo início-meio-fim. O poeta francês, seguindo direção oposta à da lógica narrativa clássica, concebeu, segundo Haroldo de Campos (Ibid., p. 18), um “multilivro onde, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações”.

As páginas desse poema inconcluso, afirma Umberto Eco (1976, p. 52), “não deveriam obedecer a uma ordem fixa”, mas seriam “agrupáveis em ordens diversas” numa “série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse a sua seqüência”. As folhas seriam “soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que, fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo” (Ibid., p. 53). A “estrutura dinâmica desse objeto artístico”, segundo o autor italiano,

⁶ Os esboços do *Livro*, de Mallarmé, descobertos postumamente, foram publicados pela primeira vez em 1957 por Jacques Scherer. No Brasil, apenas alguns fragmentos foram traduzidos por José Lino Grunewald, no livro *Poemas de Mallarmé* (1990).

“pretende realizar um ditame de poética bem definido: *un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant*” (Ibid., p. 52). O caráter mutável, poliédrico do *Livro*, ao permitir a incessante criação e transformação de mensagens, afasta-se de uma concepção tradicional de *sentido*, que não é abolido, mas elevado ao infinito (ou, no mínimo, ao indeterminado).

Segundo Eco, no multilivro mallarmaico não se deveria encontrar “nenhum sentido fixo, assim como não era prevista uma forma definitiva: se uma só passagem do livro tivesse um sentido definido, unívoco, inacessível às influências do contexto permutável, tal passagem teria bloqueado o mecanismo todo” (Ibid., p. 53-54). A informação, na obra de arte aberta, torna-se exponencial: “quanto mais a estrutura se torna improvável, ambígua, imprevisível e desordenada, tanto mais aumenta a informação. Informação entendida, portanto, como possibilidade informativa, incoatividade de ordens possíveis” (Ibid., p. 162).

O *Livro* de Mallarmé, com a sua “arquitetura permutatória e tridimensional da escrita” (PINHEIRO, 1993, p. 167), antecipa, de certo modo, experiências interativas que se tornaram possíveis com as novas tecnologias eletrônicas, e em especial com a informática e a navegação na internet. Segundo Amálio Pinheiro (1993, p. 165-166),

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. (...) Trata-se verdadeiramente de um livro-limite, ‘o limite da própria idéia ocidental de livro’, como diz Haroldo de Campos (1969: 19), que desafia os nossos modelos habituais de escritura e aponta para o livro do futuro (...) que, segundo Blanchot (1959: 335), já não está verdadeiramente em lugar algum, nem se pode mais ter nas mãos.

A experiência realizada por Mallarmé em sua estética do inacabado e do permutável encontra paralelos em obras da vanguarda como o *Finnegans Wake* de James Joyce, onde “todo acontecimento, toda palavra, encontra-se em numa relação possível com

todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais” (ECO, 1976, p. 48). O principal recurso utilizado nessa escritura de ambigüidade radical, na opinião do pensador italiano, é o *pun* ou *calembour*: “onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura” (Ibid., p. 49).

No campo da criação musical, é possível estabelecermos paralelos entre o princípio permutatório de Joyce e Mallarmé e obras como a *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio, ou a *Troisième sonate* para piano de Pierre Boulez, que incorporam a mobilidade, a permutação e a participação inventiva do músico, que tem a possibilidade de escolher a seqüência em que serão executados os movimentos de cada composição, e mesmo de intervir “na forma da composição, estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora” (Ibid., p. 37). Em tais composições, não existe a idéia de *conclusão*, de *permanência*, mas de contínua metamorfose, numa “nova dialética entre obra e intérprete” (Ibid., p. 39). Em vez de uma “forma univocamente organizada”, temos uma “possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (Ibid., p. 39). Portanto, “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Ibid., p. 40).

A pluralidade de vias interpretativas, no entanto, não significa primazia do aleatório; a “inteligência criadora” não é vencida pelo “puro automatismo e ao caos” (CAMPOS, 1976, p. 20). No percurso do labirinto multicursivo, como na leitura/execução de uma obra aberta, os “resultados frutivos” são “rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais do controle do autor” (ECO, 1976, p. 43), numa dialética entre acaso e logos. Na *Sonata* de Pierre Boulez, por exemplo, há

cinco movimentos, ou *formantes*: Antífona, Tropo, Constelação, Estrofe e Sequência. A ordem destas seções nunca é a mesma em cada execução, mas o compositor declara obrigatória “a colocação do mais longo e mais importante dos cinco *formantes*, a Constelação, que deve ficar sempre no centro do edifício” (CAMPOS, 1976, p. 20). De modo similar, em sua *Klavierstucke XI*, Stockhausen apresenta 19 grupos sonoros que “que são distribuídos e devem ser lidos pelo intérprete segundo indicações que lhe deixam uma grande margem de liberdade na articulação geral do conjunto” (Ibid., p. 20-21). Já na *Sequenza per flauto solo*, de Berio,

o intérprete acha-se diante de uma partitura que lhe propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto que a duração de cada nota depende do valor que o executante deseje conferir-lhe no contexto das constantes quantidades de espaço correspondentes a constantes pulsações de metrônomo. (ECO, 1976, p. 38).

Outra seria a atitude de rebeldia estética do compositor norte-americano John Cage, voltado “programaticamente ao caos e à pura franquia do acaso” (CAMPOS, 1976, p. 21), cujo método “se baseia na manipulação aleatória do jogo chinês de palitos da sorte, o I-CHING, com 64 possibilidades de permutação” (Ibid., p. 21). A incorporação do acaso como um fator determinante na obra de arte, tal como efetuado por Cage, é considerada pelo autor brasileiro uma espécie de “transposição, para a música, do *tachismo*, ou, mais exatamente, da *action painting*, cultivando-se o indeterminismo no seu grau mais elevado” (Ibid., p. 21). Essa transformação contínua da obra, que a cada execução é diferente, recorda outro conceito de Umberto Eco, a de *obra em movimento*, que não se limita à arte musical, tendo desdobramentos, inclusive, nas artes visuais, sobretudo nas esculturas móveis, ou *móviles*, de Alexander Calder, que nas palavras de Eco (1976, p. 51) são “estruturas elementares que

possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões.”

O conceito de *obra em movimento* poderia ser aplicado também a algumas peças da artista plástica brasileira Lygia Clark, e em especial a série de esculturas em metal designada *Bichos*, que podem ser manipuladas pelos espectadores, assumindo diferentes contornos visuais; Mary Vieira, com a sua *scultura mobile*, e Waldermar Cordeiro, com a obra *Aleatório*, também são considerados artistas representativos desse campo de pesquisa estética por Haroldo de Campos (1977, p. 25-26), que no livro *A arte no horizonte do provável* afirma: “a programação do acaso, sua integração na estrutura da obra, constitui hoje uma das preocupações dominantes da vanguarda internacional.”

O autor brasileiro cita, em defesa de sua afirmação, um adágio de Umberto Eco, para quem existe “uma dialética singular entre acaso e programa, entre matemática e aleatório, entre concepção planejada e aceitação livre daquilo que sucederá segundo precisas linhas (...) que não negam a espontaneidade, mas que lhe põem limites e direções possíveis” (Ibid., p. 26). Essa dialética é a pedra-de-toque de algumas das experiências mais radicais da vanguarda da segunda metade do século XX e início do XXI, e é nesse contexto que estudaremos agora o romance visual *O escritor*, de Ana Hatherly.

Lima de Freitas (1985, p. 71), no ensaio *Das geometrias labirínticas*, cita os “labirintos de via múltipla destituídos de centro”, em que a “arbitrariedade combinatória de todos os sentidos” equivale “à desaparecimento do sentido” (Ibid., p. 74): o peregrino descobre que o centro está em toda parte, “nem fora nem dentro, porque deixam de existir, a partir dessa consciência, o ‘dentro’ e o ‘fora’ irredutíveis da lógica corrente” (Ibid., p. 74). No livro *Sobre os espelhos*, Umberto Eco (1989, p. 338) define essa construção como uma “rede na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto”. Conforme o autor italiano, esse tipo de labirinto “pode ser finito ou (contanto que tenha possibilidade de expandir-se) infinito.

Em ambos os casos, dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto (...), seria sempre *ilimitado*” (Ibid., p. 339). Isto ocorreria porque “a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e a cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes.” (Ibid., p. 339).

Nesta “máquina de produzir desordem”, escreve Lima de Freitas (1985, p. 71), confluem o aspecto racional da geometria, ou seja, “estruturas ordenadoras evidentes para a consciência clara e pensante, manifestadas aos nossos olhos como forma, ordem espacial, número, matriz, invariante”, mas também um “abismo de caos” e “acelerador de incoerência”, ressaltando o caráter de jogo da construção labiríntica. A arquitetura excêntrica dessa modalidade de labirinto favorece um paralelo com *O escritor*, de Ana Hatherly, livro sem palavras formado por linhas, formas gráficas, cores, letras, números, dispostos numa ordem geométrica caótica no espaço em branco da página, contrariando hábitos rotineiros de leitura. Dizer que este livro é um “romance” é um gesto transgressivo da autora, uma vez que a obra escapa a qualquer definição de texto literário, questionando inclusive o conceito de literatura, já que o seu “texto” é puramente visual.

A impossibilidade de leitura linear desse livro estranho convida a inteligência do leitor a perder-se em seus intermináveis trajetos possíveis, numa aventura entre o risco e o cálculo planejada pela autora, que busca uma relação de cumplicidade criativa com o leitor:

O problema da leitura, já todos sabemos, é um problema de decodificação, um problema de interpretação a que se acrescenta, no caso da área artística, a necessidade duma certa co-participação na criatividade, pois os elementos dados, para serem realmente entendidos, para serem integralmente fruídos, precisam ser recriados de cada vez que o texto entre em contato com o seu leitor. (HATHERLY, 1979, p. 108).

É evidente que neste labirinto destituído de centro, que não oferece as regras de um programa para facilitar a decifração (ao contrário de *Leonorana*), toda tentativa de

leitura é uma temeridade, ou, mais exatamente, uma das quase infinitas possibilidades de construção do sentido; acrescentar mais uma é apenas cumprir o desígnio da própria obra, que rejeita certezas estáveis: seu território é o da instabilidade criadora, e nisso reside o seu encanto. O título do livro apresenta uma indisfarçada ironia, ao identificar com a palavra “escritor” um conjunto de imagens que não é, exatamente, o tipo de produção que se espera de alguém que pratica a literatura, ou seja, *texto verbal*. Seria um paradoxo ou provocação, se esquecêssemos o conceito de *texto visual*, que Ana Hatherly foi buscar em Max Bense para definir a poesia figurativa do barroco português, no livro *A experiência do prodígio*. Conforme Affonso Ávila (1994, p. 29), “a poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional”. Para isso, recorreu “ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas” (Ibid., p. 29).

A composição híbrida, que recusa ser um artefato meramente *literário*, segundo Ávila (Ibid., p. 35-36), equivale a uma “poesia não-verbal, construída a partir de signos visuais, de formas aleatórias ou geométricas”, que nasce de uma “nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pode o escritor lograr uma linguagem mais inventiva” (Ibid., p. 29). Seguindo o raciocínio traçado por Ávila, podemos considerar *O escritor* um artefato estético que desconsidera as distinções entre literatura e artes visuais, bem como entre ficção, poesia e qualquer outro gênero delimitável, trazendo “uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura” e uma “alteração nos hábitos culturais” que ainda está “longe de ser assimilada”⁷ (HATHERLY, 1979, p. 110). Composta entre 1967 e 1972, essa obra inusitada é um *work in progress* cujos “diferentes graus de legibilidade se tornam um desafio à construção de significados” (Id., 1975, p. 6). Ao

⁷ Ana Hatherly (1979, p. 107) afirma que *O escritor* “não é verdadeiramente um poema, um conjunto de poemas ou propriamente uma obra literária, no sentido tradicional do termo: na minha opinião, trata-se do que poderíamos chamar simplesmente *um texto-não-texto*”.

publicar a obra, em 1975, a autora, de maneira paradoxal, finaliza e propõe o recomeço do trajeto nesse labirinto de imagens. Nas palavras de Ana Hatherly, “o autor concebe o percurso da experiência e realiza-o primeiro mas ao publicá-lo deturpa-o, isto é, transfigura-o, e desse modo a sua experiência o ultrapassa” (Ibid., p. 5), agora que o livro fica à mercê da “interpretação que dela hão-de fazer os leitores.” (Ibid., p. 5).

É assim, prossegue a autora, que “o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo nesse processo histórico” (Ibid., p. 6). Em lugar da passividade inerente às narrativas tradicionais, em que o leitor é conduzido pelo autor até um desfecho coerente com a construção ficcional, neste anti-romance de imagens que constitui “uma estrutura viva, em constante processo de transformação” (HATHERLY, 1979, p. 109), temos a participação imaginativa do leitor numa subversão da ordem convencional de leitura, inclusive da obra aberta regida por regras específicas. Esta subversão artística representa outra, no campo social (recordemos que *O escritor* foi gestado na fase final da ditadura salazarista): trata-se da quebra de hierarquias, funções e normas, numa consciente e deliberada anarquia criativa. No parágrafo final da nota introdutória, Ana Hatherly registra o “desânimo”, a “descrença”, a “revolta” e a “repulsa” de sua geração ao sistema vigente; *O escritor* seria, nesse contexto, “uma representação necessária dum estado de repressão prolongada” (HATHERLY, 1975, p. 6) e um convite à resistência pela capacidade radical de invenção.

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

delimitação de sentidos precisos e incorpora o ruído⁸, o desvio da rota, o caos e a dispersão como meios criativos para a construção de significados (assumindo, portanto, todos os riscos apontados por Umberto Eco em *Os limites da interpretação*). As imagens dessa narrativa são compostas de letras, sílabas, sinais de pontuação ou números associados a figuras semelhantes a traços caligráficos; nenhuma palavra consta nesses quadros, a não ser aglutinações semânticas como KPYOTL, MNAA ou MORLU?, que lembram a linguagem *zaúm*⁹, ou transmental, do poeta russo Velimir Khlébnikov, ou as experiências sonoras abstratas de Antonin Artaud (“Talachtis talachtis tsapoula / koiman koima Nara”). Em algumas fases do livro, as formações léxicas assemelham-se a pequenos poemas que desafiam qualquer possibilidade de pronúncia, pela ausência de vogais; é como se a autora representasse a destruição da língua, retornando ao tema da incomunicabilidade, presente em obras como as *Tisanas* e *O mestre*; porém, enquanto nesses títulos a dificuldade de entendimento é urdida pelo recurso ao absurdo, ao *non sense*, aqui a própria referencialidade é abolida na pura música visual e o alfabeto, reduzido a signos plásticos.

Essa tendência é marcante nas dez primeiras fases do livro, nas quais a dificuldade de interpretação é ampliada pela disposição de letras e figuras em páginas duplas, como no *Lance de dados*, de Mallarmé: a leitura dos signos pode ocorrer na horizontal (de uma a outra página), na vertical, na diagonal, em espiral, como nos trajetos do labirinto poético. Na fase 8, todas as letras são arranjadas num único bloco, inclinadas à esquerda, à direita, invertidas ou sobrepostas, com borrões de tinta que sugerem a desintegração do

⁸ Abraham Moles, no livro *Teoria da informação e percepção estética*, considera que a diferença entre sinal e ruído é arbitrária e que, em algumas situações, o ruído, “fenômeno anárquico da natureza, desprovido de sentido” é na verdade “uma mensagem particular” que não é entendida porque “o receptor não está a par das intenções do transmissor” (MOLES, 1969, p. 96). Nesses casos, a ausência de significação imediata não quer dizer carência de informação; ao contrário, haveria aqui uma quantidade maior de informação, já que esta, para Moles, é derivada “da originalidade, e não da significação” (idem, 41).

⁹ Marjorie Perloff define o *zaúm* como “linguagem que corrói ou ignora os significados convencionais de uma determinada palavra, permitindo assim que o seu som gere o seu próprio círculo de significações, ou, em sua forma mais extrema, a invenção de novas palavras baseadas puramente no som” (PERLOFF, 1993, p. 214).

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

O rosto caligráfico que surge na fase 13 assume diferentes variações de traçado, num *crescendo*: na fase 17, ele é uma figura puramente geométrica, em branco e preto, composta de linhas ondulantes e formas triangulares, com saliências que sugerem o nariz e a boca; nas fases 18 e 19, o rosto é borrado, e o desenho se torna mais enigmático, numa sucessão de curvas; na fase 20, adquire um perfil próximo à caricatura, e o traçado do contorno começa a sugerir um texto; nas fases 21 a 23, esse texto embrionário está dentro e fora dos limites do rosto, que é indistinto da própria escritura, como nos desenhos caligráficos árabes; na fase 24, o rosto é representado pelo perfil de uma sombra de cuja boca sai uma profusão de letras, em explosão anárquica; por fim, na fase 27, as letras ressurgem alinhadas, em sequência alfabética, na coluna à esquerda da página, ao lado de outra, que reproduz um borrado texto caligráfico¹⁰.

O alfabeto está no início e no término desse livro ilegível em que “o texto e a imagem comparecem num horizonte em que a contemplação e a leitura se confundem e são naturalmente geradoras de mistério ou pelo menos de enigmas”, segundo Jorge Molder (apud HATHERLY, 2000, p. 7). Uma possível interpretação dessa dinâmica de signos permite sugerir os personagens de uma obra que se pretende um “romance”: são eles o

¹⁰ Segundo Ana Hatherly, a “lápide ou estela funerária dos modelos da cultura, expressos pelo alfabeto latino que surge corroído ao lado da escrita manual, ilegível já em parte e que se perde na impossibilidade da leitura tradicional” prefigura “o fim duma concepção da sociedade, da cultura e da história” (HATHERLY, 1979: 112).

enunciador e o enunciado, ou ainda a vida e a linguagem, numa complexa relação de aproximação e distanciamento, de construção e dissolução do sentido e do próprio sujeito, que se fragmenta em múltiplas faces que se contemplam, como na página dupla da fase 14.

Temos portanto a alegoria de uma tensão entre significante e significado, entre indivíduo e história e consigo mesmo, numa complexa trama labiríntica assumida pela autora, quando afirma que “os problemas da escrita” refletem “os problemas do autor/vs. /sociedade”, bem como “a solidão do escritor” (que “chora lágrimas de tinta”), e ainda “o duelo autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor” (HATHERLY, 1979, p. 111). Podemos fazer um paralelo entre essa angustiada pictografia e o ambiente psicológico do Maneirismo, onde, conforme Gustav Hocke (2005, p. 25), “o enigma da contradição se tornou algo obsessivo. O homem e o universo divorciaram-se. Os olhares se perdem no labirinto do insondável”. Affonso Ávila (1994, p. 26) fez observação similar, comparando a “tensão existencial” do homem barroco à do homem moderno, que seriam “um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático”, vivendo “agudamente e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade”. Nessa situação tensa, nada mais natural que o artista “também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas” (Ibid., p. 26).

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

incomunicabilidade do livro de Ana Hatherly não é uma negação ou ausência de sentido, mas um espelho que reflete em seus múltiplos estilhaços a perda de significados morais sob a égide da intolerância e da violência de uma ordem monolítica, e ao mesmo tempo a afirmação de outras ordens possíveis pelo processo de transgressão criativa.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.
- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2003.
- BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, (Debates, 16).
- DE VINNE, P. B.; RATTRAY D.; POPE J. A. (ed.). *The Tormont Webster Illustrated Encyclopedic Dictionary*. Tormont Publications Inc., Montreal, Canada, 1990.
- DOURADO, A. *Proposições sobre labirinto*. Artigo publicado na revista *Colóquio Letras* n. 20, julho de 1974.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FREITAS, L. de. *Das geometrias labirínticas*. Revista ICALP, vol. 2/3, 1985, 69-81.
- HARVEY, P. (ed.) *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera Edições, 2005.
- HATHERLY, A. *Hand made*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, A. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

HATHERLY, A. *O espaço crítico — do simbolismo à vanguarda..* Lisboa: Editorial caminho, 1979.

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

HOCKE, G. R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MELO E CASTRO, E. M. “As fontes, as nuvens e o caos. Notas sobre o barroco, neobarroco e metabarroco na poesia portuguesa da 2^a. metade do século XX”. In: *Revista Claro-Escuro*, n. 4/5. Lisboa: Quimera edições, 1990.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: ed. Cultrix, 2004.

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

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

PINHEIRO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1993.

REHERMANN, C. “El hacha de dos filos”. In: *Revista Insomnia*, n. 77, jun. Montevideú, 1999.

THE LABYRINTH CONTRADICTS THE LINEAR

ABSTRACT:

Labyrinth as opposed to the linear aims to investigate the relationship between the visual texts of Portuguese Baroque poetry and modernist works such as Mallarmé's *Le Livre*, James Joyce's *Finnegans Wake*, and Ana Hatherly's *O escritor*, starting from the concept of labyrinth as a structure or network that offers different ways of reading or of interpretation, an idea close to the concept of work in progress, formulated by Haroldo de Campos and Umberto Eco. The article discusses historical aspects related to the architecture of labyrinths, their transposition to the literary form, still in ancient times, their development during the baroque period and possible parallels with avant-garde works from the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century that demand different manners of participation from the reader, in a "reinvention" of reading.

KEYWORDS: Labyrinth. Baroque. Vanguard. Visual poetry. Emblem.

LE LABYRINTHE CONTREDIRE LE LINÉAIRE

RÉSUMÉ:

Le labyrinthe contredire le linéaire propose une analyse du rapport entre les textes visuels de la poésie baroque portugaise et certaines oeuvres de la modernité comme *Le Livre* de Mallarmé, *Finnegans Wake* de James Joyce et *L'écrivain* (oui?) de Ana Hatherly, à partir de la notion du labyrinthe comme une structure ou comme un réseau suscitant divers itinéraires de lecture et d'interprétation. Il s'agit d'une idée proche du concept d'oeuvre ouverte postulé par Haroldo de Campos et Umberto Eco. Tout au long de cet article nous abordons des aspects historiques des labyrinthes, leurs transpositions à la forme littéraire dès l'antiquité, leur développement à l'époque baroque et les parallèles qui s'imposent avec les oeuvres de l'avant-garde du XXe. siècle et du début du XIXe. demanda nt une nouvelle forme de participation du lecteur ou une réinvention de la lecture.

MOTS-CLÉS: Labyrinthe. Baroque. Avant-garde. Poésie visuel. Emblème.

Recebido em 26/03/2009

Aprovado em 07/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos
Juiz de Fora, MG - Brasil
Tel.: (32) 2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista