

Entre *Frisos*, *História verde* e *Invenção do dia claro* de Almada Negreiros, aproximações às *Tisanas* de Ana Hatherly

Maria de Fátima Lambert

Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (UTC) de Estudos
Culturais e Sociais

Resumo

Atendendo às tipologias breves da escrita confrontam-se textos de Almada Negreiros e de Ana Hatherly, na convivência de imagéticas suscitadas por ambos os autores. O entrecruzamento verbico-visual é matéria explicitada a partir de casos literários escolhidos na obra dos dois escritores portugueses. Privilegiando a materialização visopercecional do corpo enquanto substância multimorfa em *Frisos*, *História verde* e *A invenção do dia claro*, contextualizado em cenários e paisagens que o destacam. Sob auspícios iconográficos e verbais escritos e por afinidades eletivas apresenta-se um contributo para leitura das *463 Tisanas* de Ana Hatherly, destacando ideias que se aproximam dos termos abordados em Almada Negreiros, assim iniciando uma via de interseções plausível em processo.

Palavras-chave: iconografia; imagem; escrita; corpo; percepção visual-interior.

Resumé

Concernant les typologies brèves de l'écriture, on se rend compte des textes d'Almada Negreiros et d'Ana Hatherly, parmi la connivence des imageries des deux auteurs. Les traversées verbico-visuelles sont la matière expliquée à partir de cas littéraires choisis dans les oeuvres des deux écrivains portugais. On privilégie la matérialisation de la perception visuelle du *corps* en tant que substance multiforme en *Frisos*, *História verde* et *A invenção do dia claro*, encadré en scénarios et paysages qui le détachent. Sous les desseins iconographiques et écrits verbaux, et par des affinités électives, on présente un contributif pour la lecture des *463 Tisanas*, d'Ana Hatherly, en détachant des idées qui s'approchent des thèmes en Almada Negreiros, comme début d'une entrecroisée d'interventions plausibles et en processus.

Mots-clés: iconographie ; image; écriture; corps; perception visuelle interieure.

Atendendo às tipologias breves da escrita confrontam-se textos de Almada Negreiros e de Ana Hatherly, na convivência de imagéticas suscitadas por ambos os autores. O entrecruzamento verbico-visual é matéria explicitada a partir de casos literários escolhidos na obra dos dois escritores portugueses. Privilegiando a materialização visopercecional do corpo enquanto substância multimorfa em *Frisos*, *História verde* e *A invenção do dia claro*, contextualizado em cenários e paisagens que o destacam. Sob auspícios iconográficos e verbais escritos e por afinidades eletivas apresenta-se um contributo para leitura das *463 Tisanas* de Ana Hatherly, destacando ideias que se aproximam dos termos abordados em Almada Negreiros, assim iniciando

uma via de interseções plausível em processo. A compilação de excertos de um e outro autor inscreveu-se numa investigação que foi iniciada no doutoramento sobre a Estética de Almada Negreiros nos anos 1990 e depois avançou – quanto à articulação com a obra de Ana Hatherly – a partir de 2000, em fase pós-doutoramento, como projeto de investigação FCT *Writing and Seing*, e havendo continuidade até à data.

1. *Frisos* de Almada Negreiros

Sob o título *Frisos*, Almada Negreiros [desenhador] compilou 12 contos breves (microcontos), publicados há 101 anos no *Orpheu I*. Os enredos desenvolvidos geram sequências, visualizações mentais de desenhos impulsionados por um discurso que, atendendo à estrutura semântica (e sintática), proclamam realidades fundadas em explanações imaginárias, propiciadas pela assunção da “ingenuidade”. A presença dos perceptos visuais, condensados nos pequenos contos, deveu-se à sua imaginação determinada e fértil, anunciando referências transversais na obra posterior. Almada assinou a colaboração em *Orpheu I* como “desenhador”, clarificando equívocos, pensando à crítica de Fernando Pessoa acerca das suas caricaturas, quando da exposição individual de 1913. O primeiro contributo literário de Almada era herdeiro do paúlismo, decadentista e simbolista, ainda que introduzindo novos valores estilísticos e temáticos. O lirismo ironista patenteia-se nos títulos: “Silêncios”, “Ciúmes”, “Eco”, “Sèvres partido”, “Mima Fataxa”, “A Sombra”, “A Sesta”, “Canção da Saudade”, “Ruínas”, “Primavera”, “Trevas”, “Canção” e “Taça de Chá”.

Pela remissão anedótica, e numa perspetiva analítica das personagens/figuras, descobrem-se as vivências minuciosamente focadas, o refinamento das sensações ocultadas em aparências ilusórias, quase desvinculadas. O leitor aproxima-se da conceção imagética, sendo acessível o real ficcionado, trabalhado através de contrassentidos – na ordem axiológica e na duplicidade psicológica. Considerem-se os títulos, remetendo aos conteúdos visuais temáticos:

– a situação temporal diurna do quotidiano em função dos termos vivenciais dramáticos: “A Sesta”;

– os objetos desse quotidiano, simbolicamente contendor de narrativas implícitas: “Sèvres partido” e “Taça de Chá”;

- vivências afetivas e existenciais profundas: “Silêncios”, “Ciúmes” e “Canção da Saudade”;
- uma evocação visual (romântica) da natureza fenomenológica: “Ruínas”, “Primavera”, “Trevas” e “Eco”;
- a percepção visual da imagem do corpo (virtual): “A Sombra”;
- a referência cifrada “a alguém” feminino que foi retomada posteriormente no poema de 1916/17, publicado em *Portugal futurista*: “Mima Fataxa”.

Os poemas em prosa (Charles Baudelaire *dixit*) encarnam ações, sentimentos, decisões asseguradas por figuras, unidas pelo compromisso de enredos, cujo desfecho é inesperado. Plasman vivências de um tempo mítico ambicionado e refletindo princípios futuristas: a conquista espacializada do “tempo” simultâneo e dinamizador. O teor fragmentado do discurso poético é assim mesmo sintético, pelo encadeamento de frases-ideias-imagens, contrariando ou resolvendo os intervalos constitutivos. A escrita foi, assim, arma poderosa do Almada desenhador e pintor. As pequenas líricas ironistas, societárias e ontológicas em prosa, revelam uma arte em que foi mestre: “Almada pode ser considerado ‘o 1º grande mestre do poema em prosa moderno’ na literatura portuguesa.” (SCHMIDT, 1984, p. 184.)

Sob desígnio de sonhos, margens e silhuetas escondidas, Almada instituiu uma imagética de objetos e cenários onde as figuras evoluem. Como se aplicasse uma câmara de cinema, destinando planos de aproximação, focando detalhes, vestígios relevantes para a hermenêutica visual. A cromaticidade é variada, consolidando a iconografia, em função da poética global. Os pequenos “poemas em prosa visual” desenvolvem-se, de parentesco à cenografia que culminou nos projetos baléticos, onde Almada aplicou o seu fascínio pelos *Ballets Russes* de Diaghilev.

A componente visual da sua escrita era substantiva, como assinalou Sarah Affonso: “Teve [influência] nos plásticos, os visuais eram por ele. A literatura do Cesário Verde era visual, contava piqueniques no campo, ao domingo, com as raparigas muito frescas, com flores nos cabelos. É muito bonito.” (NEGREIROS, 1982, p. 42.) Também na poesia pessoana – “Chuva Oblíqua” – e no heterónimo Álvaro de Campos, com ascendente em Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, se qualificaram iconografias, disponibilizadas ao leitor. José Augusto França apontou-lhe influências da

Arte nova, próximo da imagética de Amadeo de Souza-Cardoso que espelhava um dos *gostos* predominantes à *época*. (FRANÇA, s. d., p. 30.)

A matéria vérbico-visual das figuras femininas, cuja narratividade se especificava dos corpos possuía densidade, quer pela volumetria, quer pela policromia implícita na assunção efrástica. O corpo tornava-se visível mediante aceções filosóficas e fenomenológicas: corpo real, corpo idealizado, corpo imaginário, portanto corpo simbólico. Nos *Frisos* estabelece-se uma primeira evocação simbólico-visual do corpo imaginário. O enredo conduz seres antropomorfos que, pelas circunstâncias, transparecem, as memórias míticas. O corpo imaginário é formatado pelo inconsciente pessoal, determinado pelas pulsões de gozo/desejo, medo/angústia. Associa-se à emergência de situações vividas, transporta mitificações decisivas para deflagrar – *pathos* e *climax* – graças ao escopo ficcional: carrega tensões e ânsias primordiais, tudo o que mais enraizado contém o singular intrínseco. Incorpora-se nas figuras cuidadosamente elaboradas, em cada uma das narrações corporizadoras.

A partir da evocação polissêmica do corpo definem-se níveis singulares na linguagem corporal narrada. Percorrendo os microcontos mapeiam-se as consignações em que o *corpo* é abordado: fisicalidade, evanescência, corporalidade, identificação e outras; associam-se estados anímicos ao corpo distintivo, mediante episódios que reverberam, que se extrapolam. As figuras/corpos atravessam a paisagem, ora fundamento iconográfico e/ou iconológico, ora quase de ordem ontológico. Nessa cartografia do corpo (e paisagem), atenda-se à flexibilização entre a razão da materialidade e o devaneio da impermanência.

a) “Ciúmes” – Morte do corpo por amor/ciúme: “Desceu-lhe os dedos aos lábios e trocou com beijos o aroma das palmas perfumadas.” (NEGREIROS, 1984, p. 41-42.) O corpo de *Columbina* é pretexto de desejo profundo por *Pierrot* que, como na peça de teatro “*Pierrot e Arlequin*”, se impossibilita a existência, causando mortes reincidentes. O corpo de *Columbina* fala a linguagem da secessão do real – auspícios do corpo desejado, é corpo idealizado.

b) “Eco”: da voz própria (percepção auditiva de si) emerge a ficção de alteridade, evocação das figuras primordiais no paraíso. A conceção fantástica de adultério instituída pela existência de uma outra que é, afinal, a própria Eva. A angústia

é presente, o medo de abandono é real que Eva misterioriza o imaginário de seu corpo – outro – de traição para Adão. O logro torna-se evidente. (NEGREIROS, 1984, p. 42.)

c) “Sèvres partido”: recapitula a relação originária entre o (corpo) animal e o humano, donde emerge a fusão. Visualiza-se a *Amazona*, imagem de desassossego para o príncipe que percorre os caminhos do sonho, numa metamorfose projetional, incorporada no animal: “...a Amazona negra sonhava o seu Príncipe encantado e a galga do dia dormia quieta, estendido o focinho no ventre d’Ela.” (NEGREIROS, 1984, p. 43.) É transposição da “Amazona Negra”, alusiva ao desenho de Amadeo de Souza-Cardoso “L’Amazone Noire” (1912), integrado no Álbum *XX Dessins*.

d) “Mima Fataxa”: o corpo é entendido como Amor-corpo-feitiço, na ordem da magia que identifica a disfunção da arte e da vida. Articula-se à perspectiva psicanalítica de Freud acerca da função da arte: “A Arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e um mundo de desejos realizados da imaginação...” (FREUD, s. d., p. 223.)

A figura surrealizante de *Mima-Fataxa* foi expandida para o texto de 1916. Isabel Allegro de Magalhães considera-lhe duas aceções figurais, em dois tempos: a primeira *Mima-Fataxa* é a “estampa de cigana” que impera na cena romântica (MAGALHÃES, 1987, p. 50.) que viria a extravasar para a consistência mais voluptuosa da segunda *Mima-Fataxa*. É a “insígnia luminosa dentro da cidade nocturna” (NEGREIROS, 1984, p. 52), aproximação aos cenários luxuriantes dos *Ballets Russes*. *Mima-Fataxa* presentifica-se, apontando para a definição de tipos e comportamentos categoriais, videntes nos casos da *Engomadeira* ou de *Judite*, compondo *tableaux-vivants*. (NEGREIROS, 1984, p. 93.)

e) “A Sombra” e “A Sesta”: predomina a afirmação do corpo desvanecido, ausente, imerso na sombra-presença subsumidas no sono, anulação dissimuladora de ser, quase *époché* existencial. “E todas as noites, na margem sombria, uma silhueta franzina de trágica sonâmbula vai seguindo...” (NEGREIROS, 1984, p. 45.) O corpo é imaginário ao assumir a existencialidade da sombra. A circularidade de leitura visual acentua as figuras no espaço visoficcional, ganhando força para consolidar, em termos ontológicos cúmplices, um corpo emissor e recetor de si mesmo.

f) “Canção da Saudade”: o corpo é dual, sendo emanção ausente e presença; corpo é visto e não visto; nascido e não nascido; revelado pela *cegueira* de Homero, a

verdadeira visão: “Eu amo a noite, porque na luz fugida as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos.” (NEGREIROS, 1984, p. 46.) A condição corpórea da personagem emerge pelo *ver*, sinal que desvela o simbólico; as figuras imaginárias das mulheres surgem, consequentes e fragéis, miragens da lua, na sombra e em ocultação.

g) “Ruínas”: o corpo é imagem viva, memória de pecados sem fim, repercutindo a história primordial – ele e ela são revelações de alteridade e via de intersubjetividade relacional: “O sapato d’Ela desatou-se nas areias, e foram calçá-lo nas furnas onde ninguém vê.” (NEGREIROS, 1984, p. 47.) A memória subjetiva sobrevive e emite imagens que servem desejos e medos de esquecimento identitário. Através da memoração, configura-se a unidade do corpo contaminada pelo imaginário.

h) “Primavera”: o corpo emerge precário como desejo-pecado que desabrocha no corpo da pastorinha, fundado no ciclo fecundo da natureza: “Não sabe o que sente dentro de si que a importuna de bem-estar.” (NEGREIROS, 1984, p. 49.) A descoberta e a consciência de si nascem da emergência do corpo em desvelamento. Tal procedimento aplica-se à quase totalidade em obra almadiana, ou seja, a bipolaridade de direções: dentro-fora e fora-dentro.

i) “Trevas”: através da anulação do real a “sombra” do corpo permite-se a emergência da “outra” realidade recolhida nesse mesmo corpo: “E vinha vindo a noite por entre os pinheiros, e vinha descalça com pés de surdina por mor do barulho...” (NEGREIROS, 1984, p. 49.)

j) “Canção”: relata-se o milagre da pastorinha que, dois contos após, se transforma em símbolo religioso popular: a Nossa Senhora dos Milagres. Relacione-se este episódio com “A Pastorinha” do outro conto, distinguido pela consistência mística e religiosa, candidamente ideada, que realiza a aproximação ao conceito de ingenuidade.

k) “A Taça de Chá”: Celebra-se o elogio do corpo fúnebre *versus* o exercício da ficção do outro corpo que cumpre a função primordial que ironiza a figura da *Gueisha* em Oriente:

Ele, num gesto último, fechou-lhe os lábios co’as pontas dos dedos, e disse a finir-se: – Chorar não é remédio; só te peço que não me atraíões enquanto o meu corpo for quente. [...] Pela manhã vinham os vizinhos em bicos de pés espreitar por entre os

bambus, e todos viram acocorada a gueixa abanando o morto com um leque de marfim.” (NEGREIROS, 1984, p. 51.)

A mecânica dos sentidos, as fantasias da *Gueisha* são narradas no *corpo d’ele*, cuja matéria concreta ainda viva, é real até ao esfriamento, condição para consumir a traição. O *corpo d’ele* consubstanciar-se-á noutra corpo masculino qualquer, coadunado à leitura visual, de cariz circular como a própria chícara de chá.

A visualidade da escrita concede iconografias associadas e extrapolativas, reservando-se a polissemia, em sede de texto escrito e vérbico-visual, projetada para composições imagéticas sucessivas. Os cruzamentos entre imagem e escrita correspondem em Almada à prática de disciplinas concomitantes. Destaque-se a sua incursão pelas do simbolismo, *Arte Nova*, cubo-futurismo, dadaísmo e algum surrealismo não condicionado. Pelo virtuosismo de uma escrita polifacetada, Almada gerou imagens consentâneas, unificadas na densidade das personagens e protagonistas que edificou e manteve. Num jogo quase paradoxal, entre coerência sintática visual e uma assunção literária centrífuga, o seu acronismo formatou um elenco cinematográfico, personalizado de acordo à capacidade do leitor.

2. História verde

“Verde ia pela estrada, a única estrada que há, por onde vai toda a gente em caminhos diferentes. Ia para diante, como todos.” (NEGREIROS, 1921, s. p.)

Almada ficcionou a ingenuidade na parábola, sob protagonismo do “ingénuo em iniciação”, no manuscrito inédito *História verde*, datado de 5 de maio de 1921, ano de *Invenção do dia claro*. Ambos os textos antecedem a ida para Madri. A história destinar-se-ia a crianças, sendo razão e estratégia do autor, pois era na infância que dominava a genuinidade, coerente à verdade e unidade pessoais. Sempre que Almada quis firmar uma ideia ou conceito, recorreu à retórica (e dialética) da palavra – deslocada, paradoxal ou ornamentada na parábola, assim atingindo os leitores. Acha-se este direcionamento moralista nos enredos breves: “Todos os contos jornalísticos de Almada dependem do reconhecimento de moralidade exteriores ao enredo, quer dizer, nunca são apreendidas pelos protagonistas.” (SAPEGA, 1992, p. 93.)

Verde era a cor autobiográfica de Almada. Iniciado o “caminho”, metáfora evocativa da vida, abre-se a estrada de cada e por onde todos vão sem exceção. *Verde*,

perante os obstáculos colocados, muito simplesmente, passava-lhes por cima, sem os magoar, a muitos tendo ajudado... ingenuamente! Nunca parou no trajeto, até um dia, em que, finalmente, estacou na estrada “única”. Passava, então, ao lado de quatro “coisinhas”, quatro cores: branca, rósea, encarnada e azul. *Verde* pensou que lhe assistia um significado específico. Para estabelecer conversa com as quatro cores, usou de estratégia: “Se verde conseguiu chegar ao cimo daquela rocha foi por não ter duvidado disso nem durante um segundo.” (NEGREIROS, 1921, s. p.)

A ficção desenvolve-se na ordem iniciática. *Verde* encetou a travessia do caminho indecifrado, pela sua incursão no domínio esotérico, sustentando por citações atribuídas a Hermes Trimegisto, na demanda autognósica. Na “Introdução” de *Invenção do dia claro*, Almada cita-o em epígrafe, realçando o pensamento hermético. A meio do texto, a narração de *Verde* é interrompida, substituída pelo *Eu*, fator elucidativo e de ênfase ontológica (e autobiográfica). Alguns parágrafos depois, prossegue a primeira modalidade do discurso - *Verde*. O sentido deste *Eu* viaja entre a ficção autobiográfica e o ocultamento do símbolo. *Verde* aproxima-se do “eu” definido na *Invenção do dia claro*, anuindo à personalidade partilhada entre os diferentes “eus”. Segundo Jorge de Sena, “não se trata da identificação romântica, em que a pessoa se identifica com a subjetividade do poeta”. Assim se entende o significado do corte infligido à conceção romântica, pela intenção do modernismo, “época que coloca a linguagem, o poema, a criação estética, acima do poeta, acima das emoções do poeta, acima da subjetividade do poeta” (SENA, 1982, p. 231).

É um “eu” transitivo, paradigma para a humanidade. Donde, ser consentâneo com o objetivo da história, a transposição de identidades que são uma e a mesma, e não o outro e o mesmo: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do geito em que está empregado o verbo na primeira pessoa.” (NEGREIROS, 1993, p. 31.) Almada refere-se a todo aquele que saiba ser pessoa na humanidade, através da criação poética, e subjaz às reflexões estéticas baseadas na personalidade pela via do ingénuo. *Verde* encarna a assunção desse valor supremo que realiza a personalidade do indivíduo, por um conhecimento e atitudes que, à semelhança da qualificação constante do próprio título, são autênticos!

3. *Invenção do dia claro* de Almada Negreiros

Em março de 1921, Almada Negreiros apresentou a conferência intitulada *Invenção do dia claro*, onde o corpo efrástico, ainda que encaminhando-se para a desmaterialização, adquiria progressiva validação espiritual, hermética e ascensional. Na *Invenção do dia claro*, o conceito de Mestre é presente, celebrando, subvertendo, para se refletir ao longo da sua obra. São os mestres ausentes que José-Augusto França proferiu em *Almada, português sem mestre* (1974). São, por outro lado, os “Mestres” que o acharam (parafraseando Picasso), integrando a plêiade de autores, cujo pensamento plural estabelece os *Fundamentos filosóficos da estética em Almada Negreiros*. Almada foi encontrado por argumentações autorais desde os tempos vividos no Colégio de Campolide, fruto de um plano de estudo humanista que o capacitou, entrecruzando autores emblemáticos da história da filosofia com a sabedoria da matemática, geometria, arquitetura, quanto da literatura, teatro, dança ou poesia.

O conceito de Mestre, na obra de Ana Hatherly, plasma-se na obra de 1963, trabalhado numa aceção ironista que cumpre propósitos relacionáveis a algumas das *463 Tisanas*. Na obra do autor modernista, assim como na poeta da contemporaneidade, a condensação reduzida de escrita – contos breves, rábulas, novelas pequenas e *tisanas* – é devedora tanto de lucidez e rigor, como da demora metodológica e poiética virtuosas. Num autor como em outra, a escrita é vérbico-visual, impulsionando o leitor à quase materializam de cenas pintadas, cinematografadas, fotografadas ou desenhadas consoante a tendência ou aptidão pessoal.

À semelhança dos tópicos destacados em *Frisos*, na *Invenção do dia claro* se posicionam sequências em modo coreografado que entram e saem da cena escrita. Resolvem situações visuais, instituindo uma iconografia compósita onde se repetem temas, ideais, imagens e palavras. A concatenação é dinâmica, progredindo em modo hierático, ora na quietude e lentidão, ora no rompante congelado no todo que é redondo.

Em Almada, como nas *Tisanas* de Ana Hatherly, que adiante se analisam, as palavras viajam em jornadas introspetivas e denominadas; caminham por ruas internas; interrogam-se em exercícios metodológicos e hermenêuticos; materializam-se, adquirindo notas de corporalidade. As palavras tomam posse do terreno fértil do pensamento que se autoquestiona, enquanto dogma autoral, redobrando-se para esconjuram o convencionalismo lógico – e poético – tornado obsoleto e proporcionando-

se novas assunções, cumprindo a missão autognósica que Almada [se] impôs. As palavras veem-se como peças tridimensionalizadas, a revoltar a linearidade das frases, sendo escolhidas por quem as usa; o ato de escolha das palavras – e aquelas que são escolhidas – desvelam identidades. “As palavras dançam nos olhos das pessoa conforme o palco dos olhos de cada um.” (NEGREIROS, 1993, p. 19.) As palavras antropomorfizam-se, sendo a matéria de carne que sai pela boca de mulheres e homens. Refletem o poder, a determinação cosmogónica, assim explicada na “História das Palavras”, a História da Humanidade, a História do Mundo. (NEGREIROS, 1993, p. 20.) As palavras possuem as imagens das coisas, das pessoas, da natureza, de tudo que é o Mundo; trazem na sua substância o conhecimento que alegra a Humanidade inteira. Houve que preservar a memória infinita e maravilhosa desses sons do deslumbramento. Então, o homem pensou e agiu: “Fez vinte e dois signaes que bastavam para todas as combinações que ha ao Sol. [...] Cada um dos vinte e dois signaes era uma lettra. Cada combinação de lettras uma palavra.” (NEGREIROS, 1993, p. 19.)

A *Invenção do dia claro* é, nas palavras de Ellen Sapega, um preâmbulo iniciático para as etapas exigidas ao protagonista de *Nome de guerra*, denominado *Antunes*, anteriormente esboçadas em *História verde*. A *Invenção do dia claro* compõe-se de três partes: “Andaimas e vésperas”, “A viagem ou o que não se pode prever” e “O regresso ou o homem sentado”. São fragmentos, convergindo para a unidade temática, percorrida no caminho da autoingenuidade que Almada foi concebendo. A articulação entre a consciência do mundo sem idades e a humanidade deslocando-se justifica a epígrafe emprestada de Rimbaud, apelo a um mundo sem idade, expressando a necessidade de uma linguagem universal, visual para entendimento de todos, como Almada quis. O encontro refletido do “eu”, exposto na *Invenção do dia claro*, afirmava já o primado do “mental como visual”, a primazia do desenho.

Almada procedeu por parábolas incompletas: divagações de teor efabulatório; teorizações poéticas, breves invenções disseminadas à semelhança de notação musical, organizadas por segmentos visuais que se avizinham de cinematografias enfáticas. A ingenuidade realiza-se através de procedimentos vérbico-visuais, emprestados à retórica de sentimentos e ideias que exigem a matéria das imagens. Sugere o fator de “iniciação” como condição implícita para a viagem dentro de si [autor entranhando-se no autor] relembrando os ensinamentos de Xavier de Meistre – *Viagem à roda do meu quarto*

(1794). Ao analisar, adiante, as *Tisanas* de Ana Hatherly, observa-se a expressão de ideias afins, cada Tisana sendo um movimento, episódio de viagem interior – dentro do quarto, dentro de si. Nas viagens observam-se paisagens quer perceptivas, quer mentais:

Cheguei à janela com os olhos quentes de não estarem fechados. (...) Fiquei a contemplar tudo com a grande estupidez da falta de sono. Nos vultos erguidos das casas altas o amarelo era aéreo e nulo. Ao fundo do ocidente, para onde eu estava virado o horizonte era já de um branco verde. (PESSOA, 1982, p. 101.)

A ingenuidade, pensada nesta perspectiva, é cúmplice das derivas visuais no desassossego de Bernardo Soares, tecendo imagéticas de consistência ontológica, em estado de inocência simbólica e afetiva: “Lembro-me de uma oleografia que havia em minha casa. A oleografia estava cheia de amarello deserto.” (NEGREIROS, 1993, p. 17.) A este fragmento segue a descrição de duas oleografias, que Almada retoma em estúdio ainda de inocência nas “Confidências” apenas ao “Fim do 1º dia”, sob proteção do vocativo “Mãe”: “Mãe! a oleografia está a entornar o amarello do Deserto por cima da minha vida.” (NEGREIROS, 1993, p. 26) A paisagem de Almada é povoada, nela acontecendo algo, o que contraria o estatismo ingenuista de Bernardo Soares, onde é ausência múltipla, “intervalo entre mim e mim” (PESSOA, 1982, p. 25).

No caso de *História verde* as “flores difíceis” e as montanhas cumprem funções, na ordem simbólica, servindo a grande metáfora da ingenuidade consubstanciada na “flor” que a criança sabe desenhar, pois reside na sua cabeça, dentro do coração. O pensamento almadiano reverbera a teorização de Schiller: “A mentalidade naive nunca pode ser uma qualidade do homem corrompido; apenas pode pertencer às crianças e aos homens que têm a candura das crianças.” (SCHILLER, s. d., p. 77.) A realidade expressa pela criança, pelo menos aparentemente, pertence à idade da infância, embora seja desejo na maturidade artística e/ou poética, como sinalizou Jorge de Sena no texto intitulado “Almada Negreiros Poeta” (SENA, 1982, p. 234). Entre Fernando Pessoa e Almada Negreiros, verificam-se diferenças e aproximações, quanto aos tópicos da inocência e da ingenuidade – remissíveis à infância.

A verdade das pessoas pode existir, comprovada no uso das palavras que tomam para si: “As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um.” (NEGREIROS, 1993, p. 19.) As palavras são os nomes próprios, ideia presente em *Nome de guerra* para formular a identidade. O nome de cada um apresenta-

se aos outros, “face às representações sociais que são impostas” (SAPEGA, 1992, p. 102), equivalendo à denominação sequente ao nascimento físico de *Antunes*, o 1º, e à nomeação pessoal referida em *Invenção*. A teorização proposta em “Reaver a ingenuidade” cumpre exatamente esta máxima suposição, em prol da personalidade humana. A “invenção”, sendo a do dia claro, é convocação da Luz, significando o conhecimento e a autognose, o Absoluto e o Divino, na ordem metafísica e teológica que o Autor retomou em produções poéticas e ensaísticas posteriores.

4. *Tisanas* de Ana Hatherly

4. Era muito cedo e eu estava sentada no avião. (...) Nesse momento olho para fora e a janela parece um ovo sanguíneo visto à transparência. Quando descemos do avião já era dia claro. (HATHERLY, 2006, p. 20.)

“... Se eu pudesse dar-te aquilo que não tenho
e que fora de mim jamais se encontra
e eu pudesse dar-te aquilo com que sonhas
e o que só por mim poderá ter sonhado.”
(HATHERLY, 1998, p. 53.)

Na série de *Autorretratos* sob desígnio de Henry Fuseli, a figura identitária é preenchida pela caligrafia indecifrável, dissolvendo-se em translucidez num canapé ou leito, desconfigurando-se em ideias que as palavras parecem ousar. A dimensão autorreferencial em Ana Hatherly assume proporções verbicovisuais e literárias. Sob designação de *Tisanas*, Ana Hatherly reuniu a partir de 1969, rápidas composições poéticas numeradas, cuja sexta edição em 2006, contava 463. Na apresentação de *351 Tisanas*, Hatherly avisava os leitores que escreveria 500 tisanas em 60 anos: “O mundo das *Tisanas* é um mapa emotivo de uma conjuntura cultural em que os agentes do sentido têm por árbitro o espírito. (HATHERLY, 1997, p. 7-8)

Os fragmentos são protagonistas que incendeiam os leitores, assumindo homogeneidade essencial na obra poética de Ana Hatherly. Dialogam com outras formas, quer literárias, quer plásticas que desenvolveu sob metodologia e processo exatos durante cerca de seis décadas. Leiam-se as *Tisanas* em modo de aforismo, fábula, nota diarística, poema em prosa, microconto, *koan*, *haikai*, verbete de enciclopédia, sempre formas literárias breves. Todos exaltam asserções eivadas de requintada

racionalidade, articuladndo projeções quase inconscientes, denotativas de lucidez e plasmando o rigor de uma escrita em estado puro.

Se formos atrás da imagem evocada por tisana, a mistura de uma substância de ervas com água quente, na qual a essência, o aroma, se desprende, e se aplicarmos ao domínio dos textos, chegamos a uma forma inspirada pela antifábula oriental (Koan), com a sua capacidade de síntese, ascese e concentração. (ENGELMAYER, 2004, p. 65.)

A iluminação (*satori*), a luz que carece não ser dominada para se expandir, concentra-se em frases enxutas, que surgem quando o indivíduo mergulha no mundo, sem reservas, privilegiando a exatidão, o primordial e o indispensável. Há que erradicar os pressupostos da relação habitual ao mundo para atingir a verdade, a unidade, a realidade contida nestes textos breves: “[...] o peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que digo-não-digo e finalmente digo.” (HATHERLY, 2006, p. 100.)

A maioria das *tisanas*, sendo quase mínima, adequa-se à dinâmica de afirmações polissémicas. O carácter híbrido de *Tisanas* foi assinalado por Pedro Sena-Lino em 2006, num artigo para o jornal *Público*, considerando que seriam “textos inclassificáveis”, pois não se inscreviam exclusivamente em nenhum subgénero literário. Donde, a eventual estranheza, talvez a inquietude, que perpassa no leitor desabitado da diversidade tipológica da poeta, tentando situar-se entre considerações quase realísticas, assessoradas por divagações, abstrações quase em suspensão. Todas as aceções são desconstrutivas, organizando-se rapidamente numa nova asseveração poética e filosófica, propiciada pela leitura polissémica, numa consignação que se sabe, desde a teorização “obra de arte aberta” proposta por Haroldo de Campos, em texto publicado no *Diário de São Paulo*, em 3 de julho de 1955. Nos inícios dos anos 1960, a conceptualização de “obra aberta” desenvolvida por Umberto Eco (*Obra aberta*, cuja primeira edição data de 1962). As bases conceptuais de “obra de arte aberta” remetem para Mallarmé (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*), James Joyce, Ezra Pound e e. e. cummings, tendo sido providência da poesia concreta que subscreveu:

A concepção de estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna – perempta toda relojoaria rítmica que se apoie sobre a “rule of thumb” do hábito metrificante. (CAMPOS, 1975, p. 30.)

Referindo-se à estrutura aberta, plasmada nas variáveis concretizadas pelos escritores citados, aventou uma dimensão visual que Ana Hatherly soube experimentar com excelência, nas suas particulares substâncias poético-visuais, designadamente na metamorfose em que participou da radicação barroca, como se lê em *Casa das musas*, obra de 1995. Sublinhem-se as conjunturas premonitórias de Haroldo de Campos, em consonância à investigadora portuguesa: “Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.” (CAMPOS, 1975, p. 30.)

Na produção poética vérbica, como na visual, Ana Hatherly manipulou uma estética fluída, suscetível de interpretações plurais, subjetivadas embora portadoras de índices comungados. Dirigiu-se ao mundo da leitura “participada”, decorrente da sua escrita “não dirigista”, disponibilizando a interação ao público que percorrerá as *tisanas* num roteiro singular. Talvez estas características signifiquem, para alguns, alguma incomunicabilidade... por referência a vertentes convencionais da poética, por razão de cruzamentos epistemológicos nos conteúdos. Talvez a incomunicabilidade seja superada, por quem a experimente, na densidade centrípeta visual das corporalidades sugestionadas.

As *Tisanas* configuram um mundo povoado de metamorfoses, transmutações e derivas que alastram para a consubstanciação de uma iconografia pessoalizada. Perante a instauração de um “estado de inesperado”, todas as propostas semânticas, na sua minúcia explodem apropriações múltiplas, atendendo à profundidade de tópicos filosóficos formulados. De aventar uma conotação derridiana, quanto à reificação pelo discurso, plausível quanto se possa extrapolar ao ler a própria Ana Hatherly:

As *Tisanas* pertencem a um mundo criado pelo discurso, construído pelas palavras. É o mundo da criatividade onde o autor surge como *um cego a quem é dado ver numa pequena pausa fria* (T. 262). As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro da vida. No seu conjunto, formam uma espécie de *cidade-estado* construída pela escrita criadora, que é *abolição oblíqua, delírio provocado e lição de tentativa* (T. 276), porque escrever é *produzir o acontecer* (T. 305). (HATHERLY, 1997, p. 7, grifos da autora.)

Carlos Alexandre de Barros Teixeira (2009), na dissertação *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*, assinala que a *tisana* nomeia um género poético inaugurado pela Autora, conivente a outros géneros convencionalizados, mediante lúcida absorção de recursos estilísticos, afetos à poesia experimental (portuguesa). Por outro lado, o impacto da cultura Zen em Ana Hatherly, pela leitura dos seus mestres nos anos 1960, exprime-se quer na forma enigmática, quer nos métodos: “275. Voltemos ao *koan*. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia e a humildade.” (HATHERLY, 2006, p. 110.)

A escritora, começou a escrever as “in-fusões destinadas des-prender”, numa fase de “...plena actividade vanguardista, pois desde 1966 tinha aderido ao grupo da POESIA EXPERIMENTAL, ligado ao Movimento Internacional de Poesia Concreta no Brasil nos anos 50 e em Portugal nos inícios dos anos 60” (HATHERLY, 2006, p. 11). A poesia experimental levou-a a questionar a ação da escrita, numa atitude de *metaescrita*, implícita em *Tisanas*. Manifestam-se inquietudes ontológicas da escrita, transpostas em imagens pregnantes, apelando a uma indexação representacional de motivos de valência gráfico-pictural, caso do estudo sobre a essência das estruturas narrativas, iniciado em *Operação 2 – Estruturas poéticas* (1967), quando trouxe a público as *Proto-tisanas*. “Eu queria mostrar a escrita, não o escrito.” (HATHERLY, 1995, p. 196.)

A partir da leitura de *463 Tisanas* estabeleceu-se uma lista de vocativos, procurando-lhes uma consistência iconográfica. São de teor autobiográfico, personagens, elementos e componentes atributivos, formatados a partir de vivências, nomeações em primeira pessoa verbal, à qual subjazem e assumem visos-formatações, correspondendo a tipologias categoriais possíveis. Assinalem-se exemplos:

1. morfologias identitárias: autorretrato, o outro, retratos...: TISANAS 6; 35; 130; 229; 230;
2. morfologias antropomorfas de elementos anatómicos isolados;
3. morfologias zoomorfas:
 - a) quer de espécies animais “efetivas” (pássaro, galo, mosca, fanecas, porco, gato – orelhas de gato, serpente, macaco, cão, tigre...) – TISANAS 1; 5; 8; 12; 22;
 - b) quer os habitantes de *Bestiários* literários e herméticos – TISANAS 10, 11, 26, 29 – porco Rosalina;

4. morfologias objetuais: do universo quotidiano e do universo artístico – TISANAS 17; 22; 201;

5. morfologias de paisagens, suas tipologias e elementos: anticaminho; campo, mar, nuvens, muro, lago, pedra, céu, montes, sol, vento, praia, ilha, rio, regato, planície, pôr do sol, beira-mar, horizonte -TISANAS 188; 5; 40 – “Estou à beira do rio ao fim da tarde vejo um pouco distante um pescador içar da água um peixe...” Esta narrativa poderia associar-se ao enredo descritos por João Guimarães Rosa em “A terceira margem do rio”, integrado nas *Primeiras estórias*, de 1962. TISANAS 43; 44; 87; 94; 78; 109 e ss; 191; 193; 354; 232; 276; 289; 290; 291; 311; 379; 426;

6. morfologias de equipamentos arquitetónicos:

a) casa/habitação pessoal (porta de casa, porta da cozinha, casa, janela – janela aberta, quarto, sala, varanda, cozinha, corredor, jardim, antijardim, gabinete...) – TISANAS 20; 41; 45; 50 e 51; 59 e 60; 177; 182; 183; 184; 458; 317; 318; 358; 363;

b) instituições culturais (museus, bibliotecas);

c) não lugares (“congresso”, “colóquio”, estação de comboio, aeroportos e hotéis; loja, cabeleireiro, ginásio, salas de espera, esplanadas, cafés, parque de estacionamento, florista...) – TISANA 7 – “Quando cheguei ao hotel tinha uma enorme barata em cima da dobra do lençol.” A referência à “barata” associar-se-ia às evocações intrínsecas de Clarice Lispector no romance de 1964, *A paixão segundo G. H.* TISANAS 22; 207; 309;

7. morfologias geográficas, urbanísticas e transportes:

a) países e cidades, vilas (Amsterdã, Rio de Janeiro, Roma, Praga, Estoril, Berlim, Lisboa, Índia – rio Mandovi, Goa, Bombaim, Varsóvia, Antuérpia, Dalmácia, Suécia...) – TISANAS 73; 91; 251; 254; 315; 324;

b) viaduto, cemitério judaico de Praga, vielas, ruas, estradas...;

c) avião, comboio, carro, barco... TISANAS 4; 140; 242; 270; 345;

d) morfologias de viagens: TISANAS 72; 311; 345;

8. morfologias cronológicas: tempo, noite, manhã cedo, nascer do sol, início do fim, primavera, fevereiro, noite -TISANAS 375; 227; 235; 314; 319; 339; 346; 422.

9. morfologias da história (históricas): TISANAS 69; 134.

10. morfologia da escrita, da imagem e do pensamento:

a) palavras como imagens:TISANAS 260, 261 e 262;

- b) as palavras personificadas, materificadas – TISANAS 16; 18; 33; 84; 292;
- c) as palavras como escrita – TISANAS 123; 143;
- d) as palavras do pensamento: TISANAS 9; 10.

Por afinidade e semelhança a Almada Negreiros, em *Invenção do dia claro*, no relativo à natureza imagética *Olleografia*, atenda-se às *Tisanas 260, 261 e 262*, onde argumenta acerca da natureza do conceito e função da *imagem*: “262. Confeccionar imagens é elaborar um roteiro para as mais imprevisíveis viagens porque as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação. (HATHERLY, 2006, p. 107)

Há caminhadas, viagens, estadias, visitas a lugares sem nome ou explicitados. Consequentemente, a noção de viagem implica o contraponto, ou seja, a sedentarização breve em território “neutro”, localizando-se no hotel – topologia. Como assinala Fernando B. Martinho, nas *Tisanas* detetam-se textos relacionados às viagens da poeta, embora a obra exemplar, espelhando a temática das viagens, esteja contida em *Itinerários*, publicada em 2003. A título exemplificativo, cita a relevância da *Tisana 187*, onde a realidade adquire uma dimensão expandida, a partir da capacidade fantasista que lhe é acrescentada, eivada de sobreposicionalidades – *vide* interseccionismo, revelando, portanto, um certo parentesco pessoano. Na *Tisana 309*, a reflexão desenrolada na sala do pequeno-almoço no hotel é palco do olhar do sujeito observador sobre si mesma, a narradora, gerando súbita interrogação quanto à interioridade da(s) vida(s), agregando à sua vida (narradora), a de todos. (MARTINHO, 2004, p. 63.)

Na obra de Ana Hatherly, um dos denominadores comuns é o confronto da consciência da realidade, que é transgredida para ser reforçada e, sendo subvertida, é consolidada. O seu pensamento “insólito”, questiona a noção de autoria. Dissecando-a, torna-a corporalidade em relatos quase inócuos: “350. Vou. Por vezes um pouco cegamente estendendo a mão para a folha em branco. É o meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela.” (HATHERLY, 2006, p. 131.)

A autoria/autoridade da narradora não é dispersiva, pois se acumula nessa pluralidade, concatenando, transpondo cada tisana para uma perspetivação global coerciva. Os emissores entram em cena – denominados e expressos, ausentam-se durante algumas páginas e depois retornam, assumindo a defesa de argumentações identitárias. Existe uma fluência, uma liberdade das palavras que o pensamento

participativo do leitor concretize, decidindo a sequência, fazendo uma consulta pela enumeração simbólica ou outra. A narradora assumindo personalidade rizomáticas, proclama(m) as suas convicções de forma subtil ou mais histriónica, mas sempre determinativa.

A escrita é também um corpo – *analogon* do corpo do autor, do poeta, do artista –, cuja autonomia se embebe em conceções poéticas [insólitas], filosóficas e/ou herméticas aliadas no que poderia designar por uma iconografia “alquímica”, transfiguradora... Quer quando o vocativo do sujeito pessoal é assumido pela sua [auto]transfiguração em porco [anagrama de “corpo”] Rosalina ou assumindo a sua própria identidade como autora, os episódios relatados adquirem uma dinâmica visual, gerando iconografias sucessivas. As palavras assumem uma identidade autoral, num procedimento incorporativo que as iliba de qualquer compromisso ou pacto antigo. As palavras refletem sobre si mesmas, usam-se como hipálage. As palavras existem desde sempre, movimentam-se numa “cidade habitada por palavras” (HATHERLY, 2006, p. 25).

As palavras – reificadas, imaterializadas, são indispensáveis à configuração do humano. Possuídas por força e convicção, têm parentesco às que Almada considerou advirem dos tempos primordiais do mundo. A vanguarda dos anos 1960 conversa com o *Modernismo português* presente nas vanguardas de inícios do século XX: “As palavras estão pervertidas porque são cúmplices da infelicidade dos homens e só pode haver liberdade na transgressão.” (HATHERLY, 2006, p. 49.)

As imagens das palavras escritas não escapam à expressão de afetos – além e na conceitualização – privilegiando-os enquanto ideias concretizadas em atos; tornando-os suscetíveis de serem anódinos, discretos e impessoais, porque, precisamente, garantes de uma certa universalidade – à semelhança do que se pretende seja a escrita, mesmo quando esta se quer para ser vista, antes de ser lida, apreendida na sua inteligibilidade específica. Efetivamente, com Wittgenstein se vê que as palavras também são atos. Os atos, em Ana Hatherly, são surtos performativos, de experimentação cinematográfica, de realização poética e imagética. A convocação do corpo como intermediário e regulador da escrita-imagem é um fundamento insubstituível. Através da atuação, da ação, das sinergias do corpo, as reinvenções sucedem-se, numa quase inesgotável ânsia de produtos concatenados, independentes e

sólidos. A solidez está dentro do desenho, fixada na firmeza, na convicção com que este é decidido, na sua minúcia e perfectibilidade extremas. Surge em novas codificações, externalizado em diferentes variantes, antes variações que apelam à tradição repetitiva de almas que se querem esgotar, exaurir no ato de fazer, com vocação quase orgiástica.

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. [...] O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. (HATHERLY, 1979, s. p.)

As palavras caligrafadas compõem os caligramas de Ana Hatherly e são linha para configurar morfologias nos seus desenhos de excessiva morosidade e ínfima dimensão de escrita:

Vejo poetas no futuro como criadores polivalentes, *operadores de multi-media* mas também *operadores de multi-culturas*, abertos a todos os espaços geográficos e temporais. Os textos estarão cada vez mais fora das páginas dos livros. Os textos serão cada vez mais *textos-acto* corresponde o *poeta-actor*, porque a obra será cada vez mais *acção-opera-acção*. A *performance* que actualmente se faz já é um passo nesse sentido.” (HATHERLY, 2001, p. 388, grifos da autora.)

As *Tisanas* são uma escrita de *rotura*. Não por acaso, a poeta foi pioneira na área da *performance/happening* e da cinematografia com *Rotura*, o que lhe confere lugar único na cena portuguesa. De sublinhar a participação na *Alternativa zero* de Zé Ernesto de Sousa em 1977, ano em que realiza a *performance* “Rotura”, na Galeria *Quadrum*. A analogia aos atos de “romper/rasgar” consignados por Lucio Fontana não seria, todavia, relevante segundo Ernesto de Sousa: “Aquelas “roturas” [Ana provavelmente até ignorava a obra do grande pioneiro italiano, o que de resto é secundário] têm directamente a ver com uma experiência directa, que vem da *Alternativa Zero* e das ruas de Lisboa.” (SOUSA, 1998, p. 205.) Tratava-se da “rotura” do quadro, resultando da consciencialização cultural e política (pois ideológica), quase “sublimes”. Abordava-se a questão linguística e psicoafetiva (veja-se a simultaneidade de planos, teórico especializado e psicoafetivo): “[...] a *performer* rasgava o suporte no próprio momento de inscrição da forma-gesto, ou melhor, confundia-se essa inscrição com o próprio gesto-corte do suporte” (PINHARANDA, 2003, p. 14-15). A criação associa-se à rotura, implicando agir, atos do humano sobre a obra a fazer: “A posse e

domínio da vontade para a acção são tema subjacente no pensamento europeu, simbolizado na célebre estruturação mítica de Fausto na versão de Goethe, símile da Acção Divina.” (LAMBERT, 1997, II, p. 142) A ação dá a ver a palavra e o pensamento na *Obra*. A partir de Goethe (GOETHE, 1953, p. 60-61.), Almada escreve: “A Obra é o conhecimento comum, o Acto e o Pensamento são pessoais e pertencem juntos, na obra comum, à personalidade individual constituindo uma unidade triádica.” (NEGREIROS, 1982, p. 79.) A ação consubstancia-se na modernidade e na contemporaneidade na *performance*. Almada Negreiros foi pioneiro no *Modernismo português*, ao lado de Guilherme de Santa-Rita (Santa-Rita Pintor), do que viria a ser designado por *performance arte*, ainda que, por vezes mais na aceção do *happening* e, noutros casos da *ação*. Ana Hatherly cumpriu uma razão performática fundada em paradigmas estéticos que assimilam a lição das décadas do século XX na sua irreverência reflexiva e conceitual, tanto mais que artística.

Incidindo na substância prioritária deste texto, sublinhe-se que nas *Tisanas* as reflexões sobre os índices próprios à criação, as noções de autoridade, alteridade e subjetividade, as consignações epistemológicas da escrita, da palavra e da poesia assumem um patamar de conhecimento priorizado pela exigência autocrítica na pessoa da autora/artista/poeta. A elevação dos conteúdos, afluídos em Almada acerca da dissecação da “palavra”, radica-se na herança cosmogónica e redentora, revelados no volume póstumo *Ver* e antecedido pelos textos publicados em prosa da sua *Obra completa*.

As palavras e as imagens possuem em ambos autores uma polissemia vérbico-visual e performática, pois impregnadas de uma convicção acionada pelo corpo do próprio artista. O corpo do artista atravessa as escritas breves, é tema, sujeito e objeto transfigurado, metamorfoseado, transformado ou efetivo. Um e outra subsumiram, salvaguardando as respetivas inscrições no *Arco temporal* (expressão de Almada) e diferenças estéticas e ideológicas, uma pluralidade, uma polissemia criativa que se expandiu em expressões promotores de cruzamentos artísticos onde, lembrando Almada: “Tudo está em tudo. Hermes Trimegisto” e “Tudo se aguenta de pé provisoriamente – ainda não está prompto, vê-se perfeitamente que ainda não é tudo” (NEGREIROS, 1993, p. 21). E, seguindo Ana Hatherly em afirmação de quase

paradoxo: “... estava tudo feito e já nada podíamos acrescentar...” (HATHERLY, 2006, p. 22.)

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- ENGELMAYER, Elfriede. Tudo o que é profundo se revela à superfície (Tisana 45). In: MACEDO, Gabriela (Org.). *Ana Hatherly: interfaces do olhar. Uma antologia crítica*. Lisboa: Roma, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto. Almada: porquê e para quê? *Almada: compilação das Comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- _____. *Almada, português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Côr, s. d.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, s. d. vol. XIII.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto* (1832). Trad. Agostinho d’Ornelas. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.
- HATHERLY, Ana. *Desenho espaço*. Porto: Galeria Alvarez, 1979.
- _____. *Casa das Musas*. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. *351 Tisanas*. Porto: Emp. Ind. Gráfica, 1997.
- _____. *A idade da escrita*. Lisboa: Tema, 1998.
- _____. *Um computador de probabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- _____. *Itinerários*. V. N. Famalicão: Quási, 2003b.
- _____. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- LAMBERT, Maria de Fátima. *Os fundamentos filosóficos da estética em Almada Negreiros*. Braga: Faculdade Filosofia de Braga/Universidade Católica Portuguesa, 1997. v. I e II.
- LISPECTOR, Clarice – *A paixão segundo G. H.* Lisboa: Relógio d’Água, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. Almada ensaísta? *Almada: compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*. Lisboa: FCG/ACARTE, 1985, p. 80.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Almada Mima-Fataxa em dois tempos, *Colóquio (Letras)*, Lisboa, n. 95, p. 49-59, 1987.
- MARTINHO, Fernando B. A viagem na poesia de Ana Hatherly. In: MACEDO, Gabriela (Org.). *Ana Hatherly: interfaces do olhar. Uma antologia crítica*. Lisboa: Roma, 2004.
- NEGREIROS, José de Almada. *História verde (autêntica)*. Manuscrito. Lisboa, datado de 21 maio 1921.
- _____. *Ver*. Lisboa: Arcádia, 1982.
- _____. *Poesia (obra completa) [1971]*. Lisboa: INCM, 1984. v. 1.
- _____. *Invenção do dia claro (1921)*. Edição fac-similada. Lisboa: Colares. 1993.
- NEGREIROS, Maria José de Almada. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982. v. I.
- PINHARANDA, João. Imagem-Ação. In: MACEDO, Gabriela (Org.). *Ana Hatherly: a mão inteligente*. Lisboa: Quimera, 2003.
- ROSA, João Guimarães Rosa. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SAPEGA, Ellen. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- SCHILLER, Friedrich. *Poésie naïf et poésie sentimentale (1795)*. Paris: Aubier, s. d.
- SCHMIDT, Carlos Eduardo. A trajetória: Almada Negreiros ou Almada Negreiros: uma trajetória ou vice-versa, *Estudos Portugueses e Africanos*, Lisboa, n. 4, p. 184, 1984.
- SENA, Jorge de. Almada Negreiros Poeta, *Nova Renascença*, Porto, v. 9, n. 7, p. 231, 1982.

Entre *Frisos*, *História verde* e *Invenção do dia claro* de Almada Negreiros, aproximações às *Tisanas* de Ana Hatherly

SENA-LINO, Pedro. Uma tisana é um texto que refresca a arder, *Público*, Lisboa, p. 14, 15 jul. 2006.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

SOUSA, José Ernesto de. *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. *A estética do Labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

Minicurrículo

Maria de Fátima Lambert é professora coordenadora em Estética e Educação, Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (UTC) de Estudos Culturais e Sociais. Licenciada em Filosofia, mestrado e doutoramento em Filosofia (Estética) pela Faculdade de Filosofia de Braga (UCP). Diretora do Centro de Investigação e Inovação em Educação (inED /ESE – IPP). Investigadora FCT – *Writing and Seeing*. Membro da Comissão Científica IHA – FCHS/U, Nova Lisboa.