

## Proibido tocar – escrita em Ana Hatherly

**Ana Catarina Milhazes**

*Faculdade de Letras da Universidade do Porto*

**Resumo:** Ana Hatherly começou por pensar a escrita a partir do acto de ler. A leitura deveria procurar sentidos outros, diferentes de um sentido estável e consensual. Contra a uniformização e o anonimato, Hatherly procurou dar corporalidade à escrita. Pensando no texto silenciado, quis apurar o sentido do tacto, procurando recuperar o processo e a acção da escrita. O verso como uma síntese do reverso é o fundamento da retórica da condensação que encontramos na sua obra.

**Palavras-chave:** Ana Hatherly, retórica, escrita, leitura, audição, visão, tacto, texto/ tecido

**Abstract:** Ana Hatherly firstly thought about writing by focusing on the act of reading. Reading should not be merely stable and conventional, or uniform and anonymous. Hatherly tried to find the corporeality of writing by sharpening the sense of touch transmitted by the text. The rhetoric of condensation we find in her oeuvre can be summed up on the idea of the verse as a synthesis of a reverse.

**Keywords:** Ana Hatherly, rhetoric, writing, reading, hearing, vision, touch, text/ textile

*Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas  
folhas em que mergulhava até ao pescoço. [...]  
Nadava já nesse murmúrio de silvas.*

Ana Hatherly

É próprio de um tratamento tradicional da língua, em contexto literário, fazer ver para fora: o discurso deixa ver personagens, acontecimentos, lugares, períodos. A técnica máxima deste tipo de tratamento é a *écfrase*, cujas intenções iniciais se prendiam com a clareza, a evidência e a descrição minuciosa. A etimologia do termo indica movimento para fora (*ec-/ex-*) do que é expresso (*phrasis*). O seu sentido inicial apontava para a associação da percepção dos sentidos ao discurso – os sentidos são dados ao texto e o texto dá os sentidos. A ideia era que aquilo a que os sentidos tinham sido expostos pudesse ser reencaminhado para o texto, que por sua vez manifestava um referente externo. O discurso devia transparecer o exterior. Em princípio, será tanto maior a transparência do exterior quanto menor for a opacidade do meio (a língua). Na forma tradicional da *écfrase*, a *evidência do referente* está em primeiro plano, e a opacidade da língua fica limitada ao mínimo possível. De um modo geral, a tradição escrita perpetuou esta preferência do “fazer ver para fora”. Começa aqui a insubmissão de Ana Hatherly.

Hoje em dia, quando falamos de *escrita*, no contexto da literatura, falamos de *texto*, dum tipo de composição em que o processo de representação, a sua visualidade, se tornou de tal modo implícito que passou para a região da invisibilidade. O texto, mesmo para o leitor especializado, tornou-se sobretudo *o que ele significa*, os dados conceptuais da mensagem, nada ou quase nada de como ele se apresenta à leitura. É na segunda metade do século XX que a Poesia Concreta vem trazer para a área da escrita literária um contributo notável de insubordinação deste estado de coisas. (Hatherly 1995: 37-8)

A forma da escrita tem tudo a ver com a forma da leitura. Hatherly fará reflexões importantes sobre as formas/técnicas da escrita, mas fá-lo-á partindo dos modos de leitura. A tradição clássica, associada à audição do texto, está num certo sentido associada também

à invisibilidade da escrita. Na cultura clássica, como se sabe, os textos eram pensados para serem lidos em voz alta (mesmo no caso de leituras individuais). A leitura era antes de mais auditiva. Comunitária também, na grande parte das vezes. O leitor era sobretudo um ouvinte. E, através da audição, tornava-se espectador. A cultura visual clássica é transmitida pelo ouvido. É, pois, natural que a transparência da língua seja um dos princípios fundamentais, que seja clara (sem, no entanto, ser óbvia, como advertiu Aristóteles, na *Retórica*). Essa técnica clássica que leva este princípio ao extremo, a *écfrase*, não perdeu o seu sentido (e a sua pertinência) na tradução latina de Cícero: também *evidentia* fixa a importância de “ver para fora” (*ex + videns*). Tornar claro aos *olhos* do *ouvinte* pressupõe uma *evidência do referente*. A visibilidade do referente e a invisibilidade do meio estão implicadas, como nota Hatherly. O foco da leitura, mesmo para o leitor especializado, está *no que* a escrita *significa* e não no modo *como significa*. É incorrecto concluirmos que a reflexão sobre a língua e as técnicas de escrita fazem parte da História recente. Na verdade, os maiores retores da História são clássicos gregos e latinos. Não obstante, creio que é verdade, como queria assinalar Hatherly, que, regra-geral, o leitor continua, como antes, a ver *pela* escrita muito mais do que a ver *a* escrita. Parece-me natural que o primeiro modo seja sempre privilegiado (pelo menos numa primeira fase da leitura) em detrimento do segundo. Mas também me parece admissível que o segundo modo possa ser muito útil, sobretudo em períodos em que imperam discursos uniformes, genéricos, anónimos – como nos regimes. A leitura que *vê a escrita* implica “uma recusa da ortodoxia dum sentido estável”, rejeitando a ideia do acto de leitura como mera obediência “a um saber feito que tende a proscrever o extraordinário” (Richardou *apud* Hatherly 1977: 5).

As palavras “texto” e “tecido” partilham a mesma etimologia. O verbo “escrever” partilha sentidos semânticos com os verbos “tecer”, “entrelaçar”, “urdir”. Numa tapeçaria, o lado de dentro é diferente do de fora: o *como se fez* e o *que se fez* têm materializações diferentes, ainda que um seja o reverso do outro. Olhando para o avesso de uma tapeçaria nem sempre conseguimos antecipar o que está do outro lado. O reverso é impenetrável, ilegível, não deixa ler o lado de lá. Creio que a poesia concreta e muita da poesia experimental do século XX são o reverso. O reverso ajuda a compreender a técnica. E compreender a técnica ajuda a perceber as determinações da mensagem (e do emissor).

Quero ressaltar que foi Hatherly quem viu, antes dos seus críticos, que a excessiva substantivação condenou aquela poesia ao mutismo (Hatherly 1981: 144). A substância em cru não conseguiu falar – nem ser ouvida.

Parece-me que, partindo da éfrase, podemos esquematizar os dois tipos de leitura que importa, aqui, diferenciar. O caminho da éfrase clássica tem a seguinte ordem: imagem/quadro – escrita/texto – voz/leitura/interpretação. Portanto, uma imagem é descrita para que seja ouvida (ou vista pelos ouvidos). O percurso de Hatherly começou por ser, intencionalmente, o inverso: voz/interpretação – escrita – imagem/leitura: um sentido configurado pela escrita fixa uma imagem. Sabendo de antemão que a opção por um dos cinco sentidos não pode ser rígida, vou ainda assim distinguir a leitura auditiva, no primeiro caso, da leitura visual, no segundo. A escrita, para Hatherly, ao contrário de dar voz, tornar audível uma imagem, como na éfrase clássica, silencia. “A escrita é muda. O escritor habita o silêncio da palavra porque o texto é uma forma de significado originalmente veiculado pelo som, som que a escrita oblitera” (Hatherly 1995: 195). A escrita cala. Mas, mais do que isso, consente. Vem a propósito a epígrafe deste ensaio. Apesar da sua extensão, vou transcrever o fragmento de onde é retirada. Vou tratá-lo como alegoria, como julgo que foi pensado.

Uma vez descobri no jardim dum convento um corredor externo plantado de ambos os lados de hidrângeas. As plantas tinham crescido com tal exaltação que o espaço entre as duas margens estava quase totalmente ocupado. Quem quisesse passar tinha de forçar caminho contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço. As corolas azuis inclinavam-se ligeiramente e só de vez em quando por sobre o meu rosto. Comecei avançando timidamente receando até danificar as plantas. Gradualmente porém o corredor tinha cerca de quinze metros de comprimento [*sic*] comecei a ser envolvida pela textura das folhas. Resistiam contra o meu corpo. Invadiam o meu corpo. Batiam nele e erguiam-se num murmúrio rugoso, murmúrio que se tornava ácido e por fim angular. Era uma seda um tafetá rigíssimo. Caminhando ouvia por dentro o contacto das nossas diferentes peles. Era um fluxo de silvos e de rastejos a minha pele estremecia e eu sentia as nervuras das folhas grossos fios na seda dos silvos. A minha pele arrefecia. Fechando os olhos agora era como se as folhas me cobrissem completamente. Nadava já nesse murmúrio de silvas. O sangue fluía apressado sob a pele açoitado. As grandes folhas batiam com palmas geladas. Eu tremia as pernas desfaleciam-me nesse abraço. Um frio um calor desorientado. Um tremor visceral subia-me quase aos lábios. Ia talvez gritar. Mas chegara ao fim do corredor.

Exausta deixei-me cair no degrau duma escada. Duma fonte próxima saltavam gotículas minúsculas. Aos poucos começaram-me caindo sobre o rosto. (Hatherly *et alii* 1979: 47-8)

É um fragmento de “V – O Tacto”, texto que Hatherly escreveu para a colectânea sobre os seis sentidos representados nas seis peças de tapeçaria *La Dame à la licorne*. Este texto de Hatherly é curioso em vários aspectos, nomeadamente no que respeita à nitidez da simbologia. O espaço é o de um convento, mas não interessa a totalidade do convento, apenas o jardim, o espaço de ar fresco da casa soturna. Mas nessa casa votada ao recolhimento, que é o convento, uma parte do jardim está sem vida, florido de hidrângeas (hortênsias), flores que simbolizam apatia e impiedade.<sup>1</sup> Estas flores abundam de tal modo que se estendem à outra margem, impedindo o acesso a ela. Pensemos em Hatherly, ensaiando (*experimentando*) outras vias, outras margens, no jardim de hortênsias do Estado Novo: “[...] contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço”. Experimentando, alterando, o objecto, será possível que fique arruinado? “Comecei avançando timidamente receando até danificar as plantas”. As plantas são menos frágeis do que parecem, como as palavras. Resistem-nos e invadem-nos. “[U]ma seda um tafetá rigíssimo”, as palavras são fios delgados, brilhantes e rijos – que encantam e encarceram. “Fechando os olhos agora era como se as folhas me cobrissem completamente. Nadava já nesse murmúrio de silvas”. Açoitada pelas silvas, protectoras das flores e escondidas por elas, Hatherly chega ao fim do corredor. Do lado de lá, pode apoiar-se no degrau de uma escada, num patamar diferenciado, onde recebe gotículas de uma fonte, água nova que limpa o rosto. As plantas que crescem com grande exaltação, ocupando uniformemente todos os corredores (vias), são como o discurso consensual; pior do que isso, homogéneo. Os que avançam sobre as plantas, manejam-nas, experimentam-nas.

[O] Movimento da Poesia Experimental Portuguesa foi assumido por aqueles poucos poetas que tiveram a coragem de pôr o seu talento e a sua energia ao serviço dessa causa ingrata, e ingrata porque em parte se destinou a funcionar como uma campanha de desmistificação dum discurso retrógrado que então parecia querer dominar um largo sector das nossas letras, em reflexo dum meio que vivia ancorado na acomodação e no marasmo. (Hatherly 1995: 113)

A Poesia Experimental afirmou-se como transgressora, disruptora. A transgressão, todavia, não se situava no plano do antagonismo. Mais do que uma ruptura no plano dos movimentos estéticos e artísticos, o que importava era uma recusa do Oficial, do Autorizado, do Consensual. Não se trata da ingenuidade do “querer fazer diferente”, mas da legitimação de outras vias. Surge, portanto, como forma de protesto relativamente a um *caminho* (mundo), face ao qual se está irremediavelmente céptico. Não é apenas um protesto em relação a uma ideologia, mas sobretudo um protesto contra a forma que vincula essa ideologia. A ideia do discurso como protector da ideologia conduz a reflexão do experimentalismo sobre a forma. Quando se fala de um uso da escrita levado ao extremo, radical, fala-se de uma experimentação que procura as suas raízes: o que esconde a escrita, quando mostra; quais as limitações da sua forma; quais os seus vícios; as margens de fuga... A palavra, na poesia experimental, tem um referente interno, virado para si, e não externo. Não serve para *fazer ver* personagens, acontecimentos ou lugares, mas para *ser vista*. O Experimentalismo implicou sobretudo um ensaio das capacidades auto-referenciais da linguagem. A razão primeira da Poesia Concreta foi “a pesquisa morfo-semântica” (Hatherly 1981: 9), a pesquisa sobre o *sentido* associado à *forma*, as implicações desta relação. Aquilo que manifestamente permanece ao longo de toda a obra de Ana Hatherly é a reflexão sobre a materialidade da linguagem. Fazer *ver* a língua *como matéria*. Fazer ver a matéria, portanto. No meio dos “-ismos” do plano artístico do século XX, a Poesia Experimental quis ser um *terceiro tipo*, nem semelhante ao cânone, nem antagónica a ele. Não quis fazer tampouco uma ruptura no plano sincrónico. O antagonismo dos movimentos estéticos dos “-ismos” obedecem a um programa ideológico, em antítese a outro tipo ideológico (variando o conceito, varia a matéria). Quando digo que a Poesia Experimental se apresentou como um *terceiro tipo*, quero dizer que nem vai ao encontro do estabelecido, nem procura desestabilizar, pelo menos não procura meramente desestabilizar o estabelecido. Experimentar a matéria da escrita significa sobretudo conhecer as suas possibilidades: a de uniformizar e a de infringir. Qualquer código, paralelamente às suas estruturas (uniformizantes), prevê infracções. O que, de início, interessou à Poesia Experimental foi, de alguma forma, conduzir a dinâmica entre estas duas possibilidades – acima de tudo, rejeitar a inércia. “O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no

que ele possa ter de acadêmico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica”, escreveu Hatherly (1995: 13). Tudo isto, no contexto do Estado Novo, tem renovado sentido.

Esta dinâmica entre as duas possibilidades de uniformização e infracção despertou, muito particularmente em Hatherly, a vontade de estudar o texto (e a escrita) e as mutações históricas dele. O texto visual, especialmente o texto visual barroco, foi o que melhor correspondeu à vontade de Hatherly de “mostrar a escrita, não o escrito” (Hatherly 1995: 196). A identificação entre o texto visual barroco e as práticas da Poesia Experimental tinha, desde logo, motivações políticas. A poesia visual do Barroco integrou “uma tradição esotérica e *proibida* [que] existiu paralelamente a uma tradição *permitida*”. A primeira razão pela qual os poetas do Experimentalismo, nomeadamente Hatherly, defenderam a poesia do Barroco foi a condenação a que era votada pela *crítica oficial*. Defendê-la era “pôr em prática um programa de subversão” (Hatherly 1995: 28, 13). Esta subversão, como se vê, não acontecia como oposição a um qualquer movimento estético anterior, mas em relação ao Oficial, ao Consensual, ao que se entende por Normal, seja do lado dos uniformizadores, seja do lado dos infractores. Daí que o texto visual não se limite a sentidos ideológicos outros, alterando a substância da mensagem, nem a relativas transformações (estéticas) do código, mas à desconfiguração deste – ao ponto de ele não falar. Os meios comportam-se como as espécies: na falta de um sentido, reforçam o outro. Foi assim que a *desconfiguração* do código permitiu uma *reconfiguração* dele. Na poesia de Hatherly, a poesia *muda* pode ser *vista*. Há ainda outro sentido relevante em Hatherly: o tacto, que está antes do poema. Relativamente ao fragmento citado sobre o sentido do toque numa das tapeçarias de *La Dame à la licorne*, parece-me significativo que Hatherly tenha escolhido falar da língua (do discurso e da escrita) partindo desse sentido. “[O]s dedos palpando agarrando empurrando procurando o caminho”: assim começa a experimentação. Grafismo e tacto aparecem, para Hatherly, em dependência. A forma é a textura desnudada, o que resta dela. Falando das tecedeiras, observando-as ao tear, escreve: “o valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura”. A grafia é a depuração da textura. “Tecer imagens com os dedos. [...] Criar as imagens com a pele”, fazer com o corpo, tirar o corpo, deixar o gesto, o contorno, a grafia (Hatherly *et alii* 1979: 47-8). Em Hatherly, a tipografia começa com uma

coreografia. Etimologicamente, esta palavra, que tem a mesma raiz de *coro*, deriva de raízes que exprimem sentidos semânticos de “espaço”. O dicionário etimológico da língua grega de Pierre Chantraine indica, por um lado, a relação com “espaço definido para uma actividade” (por oposição ao espaço inocupado) e, por outro, a relação, também indicativa de espaço, com a raiz indo-europeia “gher-”, utilizada em sentidos semânticos associada ao “enlace”, particularmente à ideia de bailarinos que *entrelaçam* as mãos (“[...] les danseurs se tenant par la main”). A palavra “coreografia” talvez tenha origem numa dança grega chamada *choreia* (χορεία), dança em círculos que por causa do seu movimento pode ter derivado o seu nome do morfema indo-europeu “gher-”, significando “rodear”, “enlaçar” (Chantraine 1999: 1269-70).<sup>2</sup> Fazer laços, combinar, unir – voltamos à tessitura e ao tecido.

Na tipografia deve ver-se a coreografia: a opacidade da técnica dá a transparência do processo. “Na oficina de tecelagem há bastante luz”. A técnica é tão explícita, tão nítida, que se vê através dela todo o processo, até ao sangue das ovelhas que têm a sua lã cortada, a sua pele ferida: “As tecedeiras usaram quantidades extraordinárias de lã vermelha para executar estas tapeçarias. Quantos rebanhos. Quanto calor animal. Quanto balido quanto grito quanto sangue. Podiam ter tingido nele a lã” (Hatherly 1979: 50). Para Hatherly, o processo, a indicação da acção no tempo, pode ser transcrito nas formas: “O tempo também é uma percepção graficamente representável” (Hatherly 1979: 51). Não poder tocar a textura é perder a ligação ao objecto. É por isso que a representação do objecto tem de ter a rugosidade do seu corpo. A textura do texto não pode ser abandonada na escrita. Enlaçar, tingir, combinar, separar, fios ou palavras, o direito deve segredar o avesso. Pode escondê-lo, mas não desfazer-se dele, anulando a possibilidade do toque àquele que vê, pois este, desconhecendo-lhe o toque, não pode ligar-se a ele.

O contacto é a arte essencial da sobrevivência. Ah já perdi o contacto com ele! Ele disse isso? Que falta de tacto! Esse tecido tem um toque tão agradável... A virtude dela permanecia intacta. No fundo todos temos a situação de intocáveis. Toca mais! É mais tocante. Ele tocava piano lindamente. A raposa entra na toca. (Hatherly *et alii* 1979: 50)

Ao reproduzir a escrita chinesa arcaica (que a autora nunca estudou e, por isso, o seu propósito foi simplesmente o do estudo da morfologia), Hatherly ensaiou uma disciplina da



mão, rigorosamente transcrevendo e repetindo as formas até que o gesto fosse natural. Esses mapas da escrita experimentados pela mão significam o caminho do texto, o processo dele, a escrita como movimento. Por isso, os fixou (*Desenho*, 1970). De facto, a Poesia Concreta tinha começado por insurgir-se contra uma escrita mecânica, sem vida:

A despersonalização da imprensa traduz-se nos textos da Poesia Concreta, sobretudo na sua fase inicial. É aliás deliberadamente usada como tal, como tal posta em destaque. O texto surge identificado com o processo mecânico, industrial, da sua reprodução [...]. Nesse aspecto, a Poesia Concreta surge como o caso-limite duma expressão e duma forma de protesto contra a sociedade de consumo em que os mecanismos de produção, orientados para fins de exploração, são baseados nos conceitos de lucro e imperialismo económico. (Hatherly 1977: 13)

A escrita teria de voltar a ganhar corpo, personalidade, sendo capaz de se mostrar como processo. Voltando às tecedeiras: pensou Hatherly que o *verso* da tapeçaria é uma *síntese* (depuração) do seu *reverso*. Não é igual no poema? A tradição, creio que assim a entendeu Hatherly, perpetuou uma distância enorme entre o processo e a obra (não virá, em parte, daí o peso, a autoridade, do autor, dos *segredos* do *génio*?). Eis que a tapeçaria *La Dame à la licorne* está terminada.

Passam as mãos pelo tecido conhecem-no por dentro de dentro. Encostam o rosto. Um último toque. As tecedeiras regressam a casa. Colocaram as tapeçarias bastante alto no museu. As janelas também são muito altas. A sala é grande de pedra. Os visitantes chegam devagar. Param diante das tapeçarias. Olham. É proibido tocar. (Hatherly *et alii* 1979: 52)

Tocar não pode. Mas pode ver, e se, vendo, der para tocar, se o verso der o reverso, já estivemos mais longe. Nem o museu pode obrigar à distância. A tipografia pode ser alegórica, pode contar uma história, a sua: “O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo” (Hatherly 1998: 34).

Alfabeto e ícone são parceiros, na poesia visual. O ícone, como se sabe, tem uma relação de semelhança com aquilo que representa – também o verso tem com o reverso. Aquilo que associa o Experimentalismo do séc. XX ao texto visual barroco é a intencionalidade poética partilhada: ambos tiveram o propósito de fundir ou sobrepor *ikon* e

*logos*, no modo como problematizaram as possibilidades da escrita. Não me parece irrelevante que as técnicas mais lúdicas e menos tradicionais de escrita sejam, regra-geral, do interesse daqueles que estudam a linguagem do seu ponto de vista metalinguístico, que outra coisa não fazem senão falar *sobre* a língua *através* da língua. Na verdade, é por vezes aqui que tem origem a desvalorização de certas estéticas. Aquilo a que habitualmente chamamos *barroco* tem como primeira característica a *densidade* da forma. Esta densidade, embora não implique necessariamente isso, está quase sempre em contraponto com a ideia de *depuração*. Consequentemente, não é habitual associar-se ao barroco a síntese. Mas embora possa compreender (e até concordar) que é raro um texto barroco que privilegie a clareza como característica principal, não me parece que a outra característica conotada com a síntese, a de condensação, possa estar excluída da definição do que entendemos por barroco. Aquilo que para o Experimentalismo, e para Hatherly em particular, se torna mais inspirador na estética do texto visual barroco é a ideia deste como um modelo mais sintético e menos analítico, valorizando a depuração em detrimento do pormenor.<sup>3</sup>

Abraham Moles afirmava, nos anos 60, que aquilo que aproximava o Experimentalismo da segunda metade do século XX da poesia-visual europeia, que remonta aos gregos alexandrinos, era “a passagem de um mundo analítico para um mundo sintético” (Hatherly 1995: 13). O mundo analítico é o da tradição descritiva, que, como antes disse, tem o seu expoente máximo na técnica da *écfrase*. A *écfrase* clássica utiliza uma retórica da adição e da multiplicação, focando-se em salientar o pormenor. A retórica oposta, da subtracção e da divisão, é a que se encontra no texto visual. Subtracção e divisão resultam numa retórica da condensação (texto visual), por oposição a uma retórica da extensão (*écfrase* clássica). Repare-se como faz pleno sentido que, de acordo com a distinção que fiz anteriormente, uma leitura auditiva exija uma retórica da extensão, atentando no pormenor, na repetição, na saliência das partes da imagem/mensagem – a *écfrase* esteve sempre associada à capacidade de reemergir os sentidos através do texto. Por outro lado, uma leitura visual exige uma retórica da condensação, que limita ao mínimo, codifica e dissimula (ao ponto do texto se tornar lúdico ou galhofeiro, como acontece muitas vezes com o texto visual barroco). Hatherly quis transformar a leitura e, por isso, transformou a escrita. Tudo isto, a meu ver, estava relacionado com a ideia da artificialidade da escrita.

Artificialidade que, desde logo, tem que ver com o facto de a sua base ser convencional, de ela ser estranha a ponto de, sobretudo no ocidente (onde a escrita é alfabética e não ideográfica<sup>4</sup>), as crianças a sentirem como uma dificuldade. “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 1998: 114). Mais do que isto, porém, a artificialidade da escrita, para Hatherly, teria como primeira razão o facto de ela calar. Na escrita, o som perde-se. E o que se perde com o som é o *tempo*, a pronúncia, a *actio*, o gesto e o corpo que acompanha a palavra. Creio que foi isso que Hatherly quis dar à escrita: corpo, e consequentemente, naturalidade. Só a mosca que nos perturba por vezes nos lembra o campo.

A civilização consiste em aprendermos a fazer naturalmente tudo o que não é natural. É daí que vem a ideia de angelismo porque o animal em nós consente tudo. Só de vez em quando é que sentimos uma estranha melancolia e sacudindo uma mosca dizemos apetecia-me tanto ir para o campo. (Hatherly 1998: 14)

## Bibliografia

Aristóteles (2006), *Retórica*, Lisboa, INCM.

Hatherly, Ana (1977), “Visualidade do texto”, *Colóquio Letras*, nº 35, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

-- (1995), *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa.

-- (1998), *Tisanas*, Berlim, Tranvía.

Hatherly et alii (1979), *Poética dos cinco sentidos – La Dame à la licorne*, Lisboa, Livraria Bertrand.

Hatherly, Ana / Melo e Castro (1981), *PO.EX – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editora.

Chantaine, Pierre (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.

**Ana Catarina Milhazes** é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É colaboradora do Instituto de Filosofia da mesma instituição. As suas áreas de investigação e interesse são sobretudo a retórica, a semiótica, a relação corporeidade-significação, e a estrutura e o desenvolvimento da linguagem. Prepara uma tese sobre a retórica de Leonardo Coimbra.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Na sua simbologia pejorativa, porque são-lhe associados também sentidos positivos. Todavia, pelo que decorre do resto da análise, creio que os significados negativos da flor são, aqui, mais apropriados.

<sup>2</sup> Não sendo especialista em etimologia, não posso afirmar que os dois sentidos apontados, o de “espaço definido” e de “bailarinos de mãos entrelaçadas” partilharam a raiz de um mesmo sentido. Mas não me parece extrapolação excessiva pensar que “espaço definido” remete facilmente para “delimitação” e que “delimitar”, “circundar” ou “rodear” é o que faz quem entrelaça mãos, numa situação de dança colectiva ou comunitária, como eram as dos períodos Arcaico e Clássico.

<sup>3</sup> É importante notar que estou a associar a menor atenção ao pormenor ao texto visual barroco, não ao barroco em geral. Parece-me óbvio que a atenção ao pormenor é uma das grandes características do texto barroco de um modo geral, o da “tradição permitida”, como o identifica Hatherly.

<sup>4</sup> Creio que se situará aqui o interesse de Hatherly pela escrita chinesa arcaica.