

**SERRALVES**

**ANA  
HATHERLY**



## **CONTEXTO**

Em 1959 Ana Hatherly publicou o primeiro poema concreto em Portugal: poeta arca seta. Porém, a artista desde cedo se demarcou do programa concretista, preferindo a liberdade de experimentar a escrita, tanto na sua expressão visual como semântica, sendo pioneira do experimentalismo nos anos 1960.

Esta atitude, que a afasta dos movimentos artísticos da época, é reflexo de uma irreverência em relação ao panorama artístico nacional e internacional, ao mesmo tempo que mostra uma intuição muito apurada e um pensamento singular sobre o ato da escrita, aliás tema principal da sua obra: a escrita, as palavras, a poesia, que se desdobram em múltiplas dimensões, seja em textos teóricos, poemas, desenhos ou pinturas. Esta continuidade entre o trabalho criativo e a investigação científica denota não apenas um percurso consistente, mas é também a evidência do encontro da artista com os laços familiares da modernidade e da tradição que procura reaver para corroborar o seu pensamento sobre o ato criador.

Nas suas pesquisas *espeleológicas* às profundezas da escrita, Hatherly descobre a gratuitidade da mão que se dá plenamente ao gesto de inscrição com uma inteligência própria, e o jogo enquanto procedimento de di-versão, isto é, que promove o desvio do utilitarismo em favor de uma ação desvinculada e rebelde. Imagem disso são as suas escritas ilegíveis que apontam para o texto, que rapidamente se desfigura e reconfigura em formas visuais.





### **Caixa Alfabeto**

1970

Madeira, plástico e fio de cordel

5,7 x 13,8 x 10 cm

*A nossa tarefa é entender o mundo  
diziam os antigos  
já sabiam*

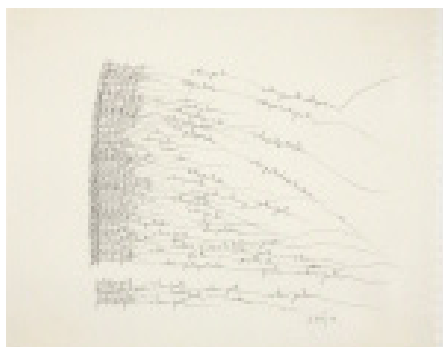
*que o jogo somos nós  
(the toys are us).*

Ana Hatherly, in *Fibrilações*

Uma das imagens do entendimento do mundo é a leitura de um livro. Aliás, há uma predisposição do homem para a leitura: lemos textos, imagens, rostos, mapas, mãos, vísceras. O mundo, então, não é apenas um livro, é também um jogo feito de signos, símbolos, sinais, que no momento da escrita se vão ordenando e cristalizando.

Na Caixa Alfabeto, de Ana Hatherly, o alfabeto amotinou as convenções e deixa-se desarrumar no interior da caixa. Esta caixa guarda uma infinidade de ideias, tantas quantas estas letras deixarem. Disposto ao acaso, este material está à disposição dos seus jogadores para manusearem/manuscreverem uma nova poesia feita de objetos-atos que exigem jogar (atuar) para decifrar. A escrita é feita de palavras-objetos e sem a implicação do corpo do jogador-escritor as letras estão sozinhas.

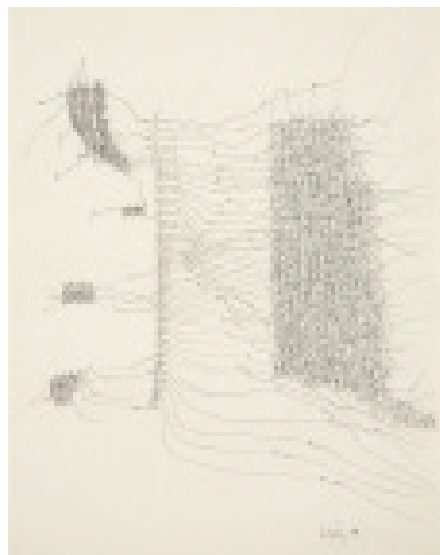
O alfabeto desta caixa é simbólico, pois permite criar outros códigos, reinventando a leitura ou indo além da ordem natural da leitura, relevando uma nova atitude em relação à arte (poética, literária) que consente o jogo, a performance, como ato em si suficiente e significativo.



***Poeta chama poeta II***

1989

Tinta-da-China sobre papel  
30 x 23 cm



***Poeta chama poeta I***

1989

Tinta-da-China sobre papel  
23 x 30 cm



***Desenho (Revolução)***

1975

Tinta-da-China sobre papel  
19 x 14 cm

**A palavra-escrita  
é um labor arcaico:  
sulca enigmas  
venda e desvenda  
o sentido do gesto**

Ana Hatherly, in *A Palavra-Escrita*

“A mão que escreve” uma escrita ilegível é a mão que já não procura prender a linha na “máscara da palavra”, antes lhe permite pôr-se em fuga. Ana Hatherly, poeta, deixa que a linha vagueie pela página branca e jogue ao esconde-esconde da escrita e da forma, desapossando a primeira do sentido e constringendo a segunda ao burburinho da leitura.

Esta ambiguidade na reversibilidade da linha, que ora é escrita ora é desenho, é o que lhe possibilita operar com total liberdade imaginativa. A linha foge em frente, liberta-se da sismografia da palavra, segue o seu próprio itinerário fora da mancha do texto, colapsando a geometria deste e esfumando o seu contorno. O corpo de texto metamorfoseia-se num doodle com diferentes tempos, onde a linha tanto corre veloz como abrandando na bordadura de uma quase palavra que se decifra a custo.

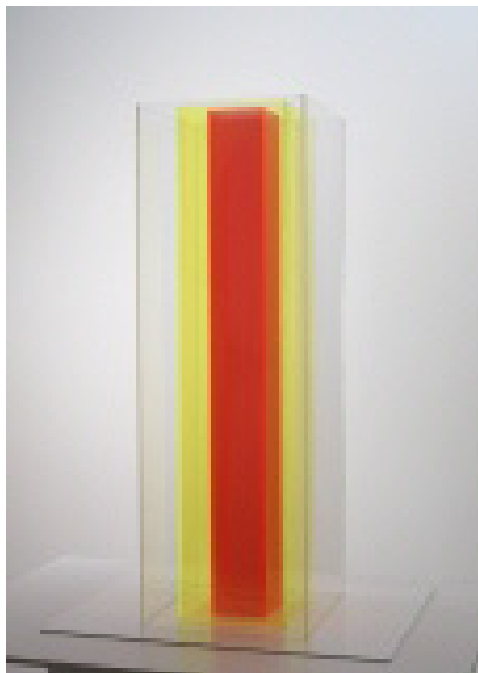
Esta liberdade descobre Ana Hatherly quando decide aplicar “à escrita latina o mesmo processo de análise que tinha usado para a escrita chinesa, fazendo abstração do conhecimento da língua que ela podia representar e à qual estava ligada”<sup>1</sup>. Diz “para tal, tornei a minha própria escrita ‘ilegível’, a fim de poder observá-la apenas gestualmente.”<sup>2</sup>. A artista age sobre a escrita desinteressada da sua finalidade, usando-a como molde para outras formas que em si apontam para outros sentidos. Este desinvestimento na memória que a palavra detém, esta anestesia do olhar cria uma abertura (o infrafino duchampiano) onde a energia do gesto da “mão inteligente” é capaz de, num mesmo tempo, dizer a escrita e o desenho.

Estas escrituras revelam ainda a profunda compreensão da artista sobre a arte barroca, naquilo que esta mais perseguiu: a múltipla dimensionalidade (artística) dos objetos, eternizando-os em enigmas e labirintos sem saída.

---

<sup>1</sup> Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa: Moraes Editores, 1973.

<sup>2</sup> Ibid.



**Loom**

Anos 1960

Acrílico

88 x 60 x 45 cm

*O mistério supremo é a claridade. Não é a bruma é a limpidez o que se prolonga infinitamente igual ao ar. Tudo estar aí claramente como o céu ou o espaço. Cair infinitamente é o terror que inspira o espaço o ele ser vazio. Sentirmo-nos despenhar no ar. Tudo ser como o ar como estar no ar. Eis porque todos procuram angustiadamente a relação.*

Ana Hatherly, *Tisana n.º 121*

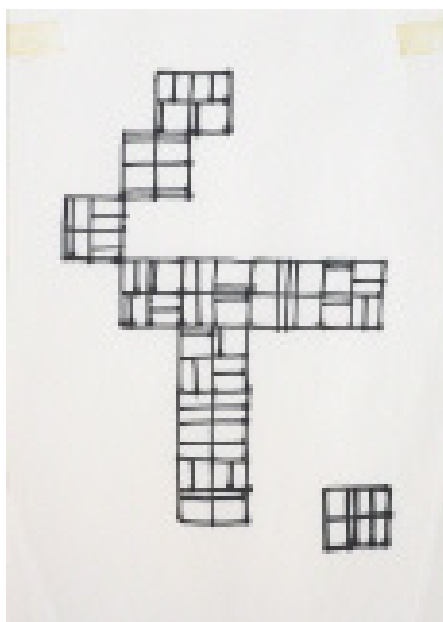
Apresentar três figuras geométricas transparentes, umas dentro de outras, em meados dos anos 1960 em Portugal, revela muito mais da atitude do autor do que qualquer conteúdo conceptual. *Loom* é uma peça audaz por nada ter a dizer. A sua simplicidade extrema reserva-se somente à percepção estética, fugindo a qualquer elaboração teórica. Esta economia severa assume-se assim como uma tomada de posição face ao panorama artístico português, atuando numa nova perspetiva do objeto artístico - o que o torna de imediato, político.

Por razões familiares, Ana Hatherly viveu alguns anos entre Portugal e Inglaterra. Em Londres, a artista teve acesso a novos materiais como papéis, tintas de escrever e o acrílico, cuja transparência leva a artista aos seus tempos de criança no Porto com a avó e aos rebuçados embrulhados em papel transparente colorido.

Embora começando já a ser utilizado por alguns artistas portugueses nessa década, o acrílico era ainda um material raro quando *Loom* aparece, o que torna esta peça única - também no contexto do corpo de trabalho da artista -, porque introduz no horizonte português uma nova realidade estética, muito próxima da experiência minimalista. Chapas coloridas com diferentes dimensões são simplesmente coladas e montadas. A mensagem é a simplicidade. E essa é também a sua grande modernidade e radicalidade, que causa uma grande estranheza.

Mas *Loom* joga ainda com a sonoridade do título, uma vez que a tradução literal da palavra mantém o enigma, mas o seu som se confunde com a palavra portuguesa "lume", conotando logo a escultura com a imagem de uma labareda geométrica.





**Desenho (Ideograma Estrutural)**

1966

Tinta-da-China sobre papel

25 x 19 cm

Na senda do estudo de um dicionário de inglês-chinês em meados dos anos 1960, Ana Hatherly mergulha no universo da escrita, procurando compreender os processos de organização e significação da linguagem.

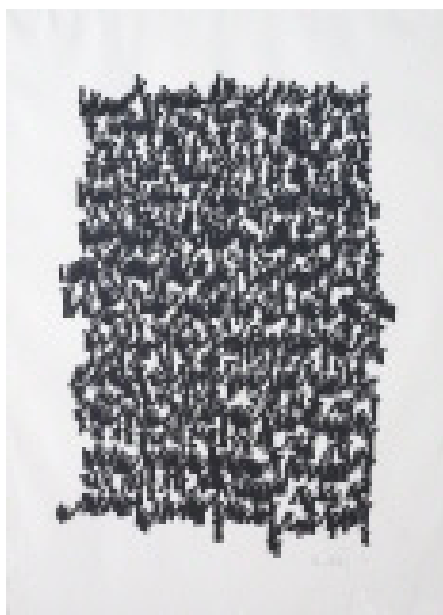
Esta investigação reflete o momento da sua formação, em que autores ligados à linguística - nomeadamente o trabalho de Ferdinand de Saussure sobre os anagramas -, à semiótica e ao estruturalismo eram o seu horizonte de estudo.

No seu livro *Mapas da Imaginação e da Memória*, Hatherly relata o seu empreendimento na construção de uma "nova escrita", a que chama "alfabeto estrutural"<sup>1</sup>, e que resulta da organização de oito caracteres básicos que se ligam a partir de uma lógica matemática criando um sistema de sentido semelhante aos ideogramas. Estes caracteres têm uma dimensão material mas não hierárquica e não têm significação. A sua combinação permite formar estruturas abertas, fechadas ou mistas, e quando lhes são atribuídos valores semânticos constituem um vocabulário coerente, capaz de expressão conceptual, apesar do seu "caráter utópico"<sup>2</sup>.

A artista indica ainda que apesar deste "alfabeto sem chave" não ter expressão fonética, ele pode ser falado, uma vez que constitui uma linguagem específica dado o seu valor metafórico, não assegurando, contudo, uma língua. Nas operações realizadas na construção destas estruturas linguísticas, Hatherly perscruta a liberdade criativa do processo combinatório, descobrindo que este está muito próximo do jogo poético. A natureza do ato criativo e a sua "gratuidade" revela-se nesse cálculo de probabilidades de sentidos que fogem às combinações úteis do "circuito fechado da língua".

<sup>1</sup>Ana Hatherly apresentou oito fases de desenvolvimento deste alfabeto estrutural, mais um ideograma na revista de Poesia Experimental *Operação 1*, em 1967.

<sup>2</sup>"O carácter utópico (...) de Ana Hatherly reside no facto de eles efectivamente não servirem para comunicar senão a sua própria existência." Ernesto Melo e Castro, in *Ana Hatherly: Obra Visual, 1960-1990*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.



**Desenho**

1970

Tinta-da-China sobre papel  
65 x 50 cm

**Desenho**

1970

Tinta-da-China sobre papel  
65 x 50 cm

Ao estudar a escrita chinesa arcaica, que encontrou num dicionário de inglês-chinês, Ana Hatherly descobre a pedra de toque para uma investigação profunda sobre o próprio ato da escrita. A ligação aos caracteres orientais centrou-se unicamente no estudo morfológico, uma vez que Hatherly nunca chegou a aprender a língua.

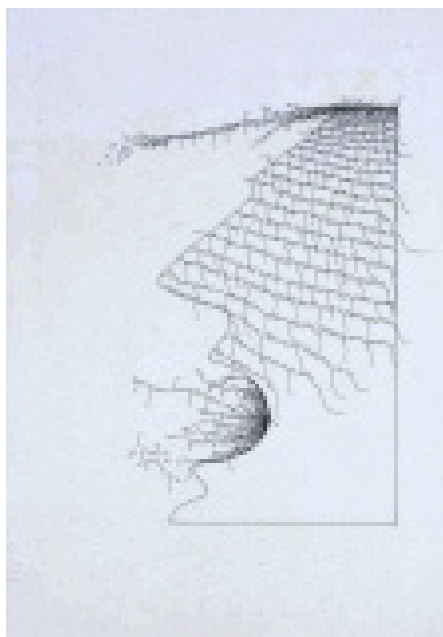
A aprendizagem da escrita levou-a à rigorosa disciplina da mão, num primeiro momento, transcrevendo caracteres, repetindo o gesto até que este se tornasse natural. A repetição dos movimentos, a compreensão da pressão sobre a caneta de feltro e o seu deslize na folha de papel, a descoberta da ordem dos traços e as suas derivações e fusões tornaram a “mão inteligente”. A instrução da mão serviu sobretudo para indagar os caminhos da escrita, direcionando a investigação da artista para o próprio “idioma artístico” e o seu valor mediúnico.

Neste itinerário sobre o gesto que se dá gratuitamente à escrita, os sinais foram-se simplificando, tomando modulações mais geométricas, envoltas sempre de ressonâncias orientais, a que posteriormente se juntaram outras geografias, nomeadamente as escritas cursivas, como o alfabeto latino e outras escritas fundacionais. Esta pesquisa sobre as diferentes grafias até às suas raízes foi dando lugar à exploração formal dos caracteres a partir de um jogo anagramático que exige uma total “reinvenção da leitura”.

Ana Hatherly quer pois “mostrar a escrita, não o escrito”<sup>1</sup> e para isso torna a “escrita ilegível a fim de poder observá-la apenas gestualmente”<sup>2</sup>. O processo de des-semantização das palavras afasta-as da sua aparência, para as oferecer exclusivamente como formas. São palavras-imagens que, não dizendo nada, soam sempre a qualquer coisa. A artista e poeta encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que, não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam.

<sup>1</sup> Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 196.

<sup>2</sup> Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa: Moraes Editores, 1973.



### **Desenhos**

1965-75

Marcador preto,  
esferográfica, colagem sobre  
papel (132 elementos) ?  
Várias dimensões

***O poeta é uma sombra  
um perfil  
um desaparecimento***

Ana Hatherly, *O Cisne Intacto*

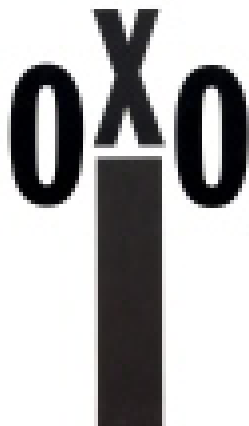
No texto introdutório à obra *O Escritor* (1975), Ana Hatherly afirma tratar-se de uma narrativa composta por vinte e sete momentos onde, pela força cinética, cada desenho se apresenta como um "fotograma congelado na página" e o ato da leitura<sup>1</sup> ativa o movimento cinematográfico.

O tema de *O Escritor* extravasa, no entanto, esta obra, sendo retomado em outros desenhos, dando assim conta da atenção particular da artista sobre o ato da escrita e o lugar do seu autor. Este aparece num perfil imaginário materializado pelo rendilhado linear de palavras que "descem por sobre a face do poeta como cortinas de água". "A máscara da palavra/ colou-se ao rosto", o escritor "chora lágrimas de tinta" e "as palavras ao poeta surgem sobem descem sobretudo nascem".

O retrato do escritor é a imagem clara da união mais íntima do seu corpo e da escrita. Pela boca hiante entram e saem palavras. Na boca acontece esse contacto íntimo da fusão, no beijo, na felação, na antropofagia, mas também na poesia, na leitura, na escrita sussurrada. Na boca do poeta as palavras ora são devoradas, ora brotam numa verborreia angustiante. O poeta é uma "máquina de triturar letras", torturado pela necessidade de se fazer ouvir e desaparecer na escrita.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "A leitura será sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler." Ana Hatherly, *O Escritor*, Lisboa: Moraes Editores, 1975.

<sup>2</sup> "As palavras vão assim caindo, precisas, num processo de reconciliação do homem que as solta retendo-as, de quem as diz com moderada generosidade." María Zambrano, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, intro. e trad. de José Bento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 38.



**OXO**

1970

Colagem sobre papel

69,5 x 49,5 cm

*De repente, no fundo de uma gaveta, descobro um presente que um admirador há muitos anos me enviou: é uma pequena caixa de folha de OXO Cubes. Abrindo-a encontro dentro uma pluma branca enrolada e dentro dela um minúsculo frasco de perfume redondo, azul celeste. Ao fechar a caixa leio num dos lados da tampa: keep the lid closed.*

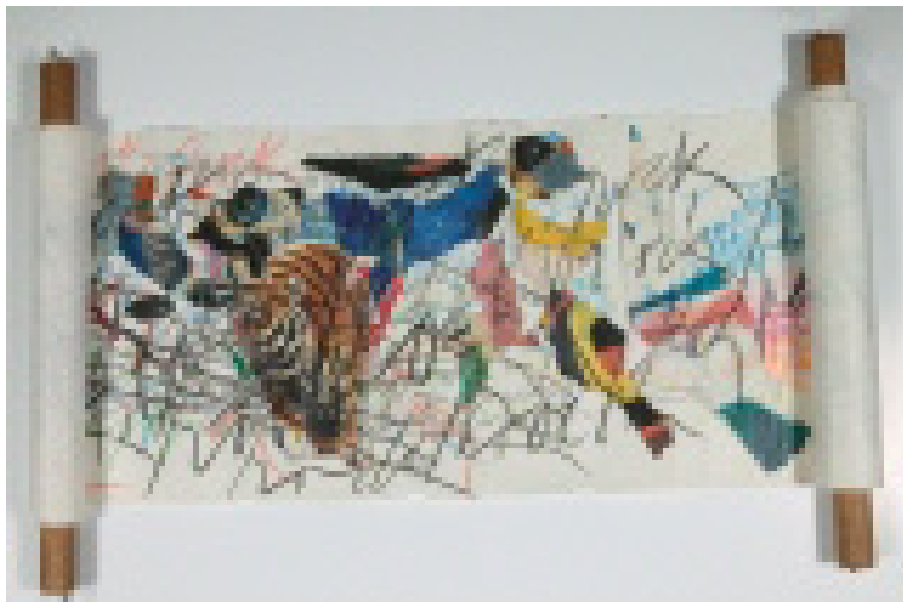
Ana Hatherly, *Tisana* n.º 281

Para Ana Hatherly, a modernidade revela-se na capacidade do artista de olhar o real e ver nele outra fundura, sem contudo o perder de vista. O artista está perante o real com olhos diferentes e por isso transforma-o, dando-lho um novo sentido. Esta modernidade, que nada tem a ver com o conceito histórico, diz antes da atitude do artista, daquilo que ele consegue ver do real<sup>1</sup>.

Ora, OXO é uma marca inglesa de caldos de carne em cubos e condensados de sopa, estando associada, até pelo seu nome, à sopa de rabo de boi (ox). As fontes e o design muito característicos levaram Ana Hatherly, por graça, a guardar uma caixa destes caldos. Com o passar do tempo os *oxo cubes* tornaram-se numa marca datada. Os que a reconhecem, vêm na palavra um contexto, uma imagem da sociedade dos anos 1960. Porém, no imaginário recente, ela tornou-se abstrata e misteriosa; não querendo dizer nada, pode dizer tudo aquilo que o leitor quiser. É uma palavra extraordinária para a artista, porque ao perder o seu significado cria novos desafios.

Desta feita, Hatherly apropria-se da palavra e joga com ela em diferentes composições, preservando o seu valor icónico embora mantendo o enigma.

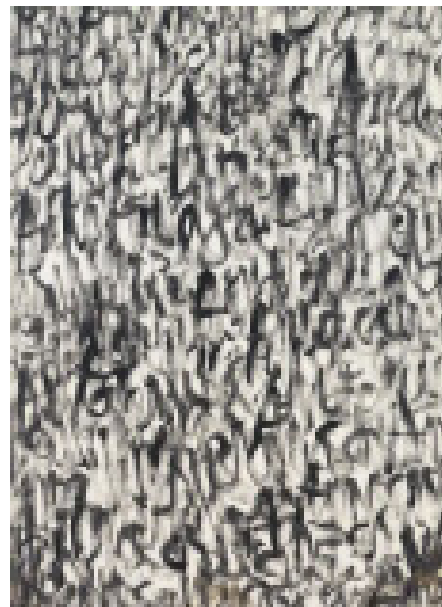
<sup>1</sup> "O grande artista não é tanto aquele que infringe a regra mas o que varia o hábito." Giovanni Pozzi, citado por Ana Hatherly em "Quando o poeta pensa a escrita", in Ana Hatherly, *Interfaces do Olhar*, Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 102.



### **Papiro Rock**

1981

Lápis de cera e colagem sobre papel, madeira  
45,5 x 540 cm



### **A Revolução**

1977

Tinta acrílica sobre papel  
84 x 60 cm

### **Para criar é preciso aprender a descobrir.**

Ana Hatherly, *A Casa das Musas*

Em 1981 Ana Hatherly leva para a exposição "25 Artistas Portugueses de Hoje", no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, uma série de desenhos e colagens sob o título *Papiro Rock*. O mesmo tema foi explorado numa outra instalação na exposição "Alternativa 1", em Almada, no mesmo ano.

*Papiro Rock* é uma audácia da artista que procurou juntar duas imagens de tempos muito diferentes entre si. O papiro é indissociável da antiguidade, sobretudo da escrita de civilizações ancestrais, tratando-se de um suporte privilegiado para a escrita antes do papel. Alguns destes *Papiro Rock* tomam a forma de torá, evocando outros suportes na cultura ocidental anteriores ao formato do livro. Já o termo *Rock* é um conceito musical do século XX, cuja sonoridade se caracteriza por ritmos rápidos e batidas fortes, fazendo parte da imagem de uma modernidade dinâmica, ousada, com grande liberdade.

Esta relação, que à partida parece inusitada, reflete de modo claro o pensamento da artista sobre a *difícil responsabilidade da desordem* das vanguardas, que no seu processo de rutura com tudo o que está estabilizado e institucionalizado, deve tomar boa nota da tradição, pois o *estabelecimento de uma nova ordem* só é possível pela *reinvenção*.

A estas considerações não são alheios os estudos teóricos de Hatherly sobre a literatura barroca, que lhe permitiram *ver com olhos modernos* todo um programa que constitui o quadro mental e a sensibilidade artística contemporâneos.

*Papiro Rock* propõe-se não esquecer o antigo e até, com a maior simplicidade, reatar ao novo a partir de uma operação estética (e política) que reconhece no poeta um "ator, porque a obra será cada vez mais ação - opera/ação". Uma operação feita de gestos ágeis que resultam numa *imagem-ação* muito próxima da imagética subversiva dos *graffitis*.

<sup>1</sup> "Os textos estão cada vez mais fora das páginas dos livros. Os textos serão cada vez mais textos-atos." In Ana Hatherly, *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa: Quimera Editores, 2001, p. 388.



### **A Revolução**

1977

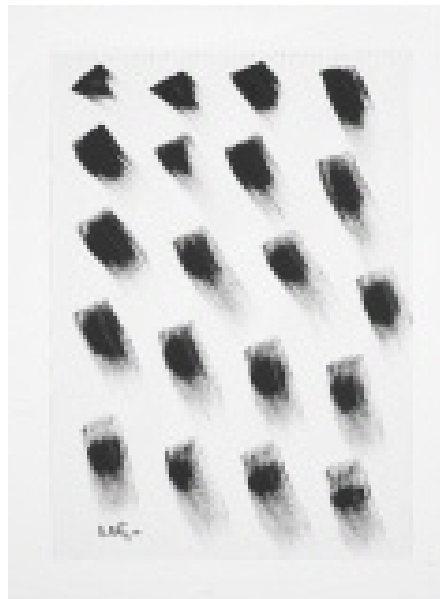
Tinta acrílica sobre papel  
84 x 60 cm



**O Pavão Negro**

1999

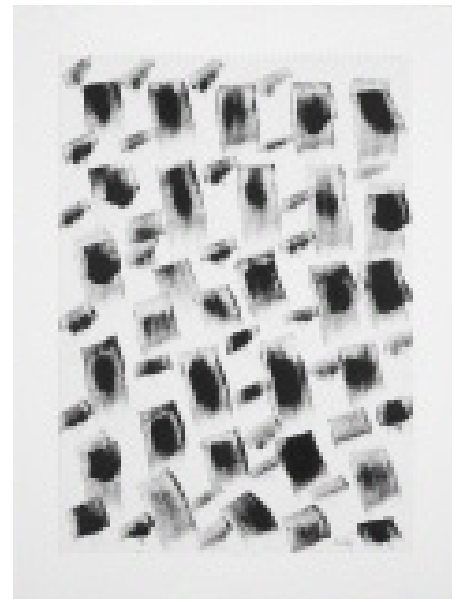
Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm



**O Pavão Negro**

1999

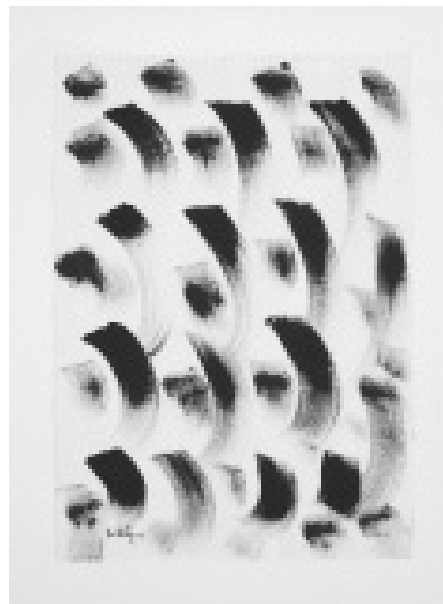
Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm



**O Pavão Negro**

1999

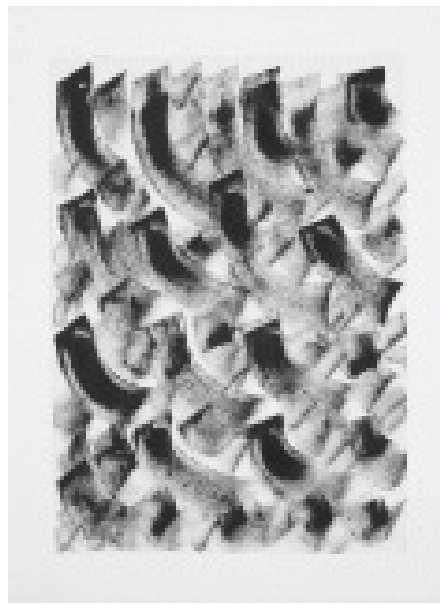
Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm



**O Pavão Negro**

1999

Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm



**O Pavão Negro**

1999

Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm



**O Pavão Negro**

1999

Tinta acrílica sobre papel  
59 x 42 cm

**Na escrita  
torna-se imagem  
a imagem que a tinta reproduz  
no assalto do ver-ler**

Ana Hatherly, in *O Pavão Negro*

A série de desenhos *O Pavão Negro* de Ana Hatherly foi apresentada na exposição com o mesmo nome na Galeria Presença, no Porto, em 1999. Aos visitantes era distribuída uma folha de sala com o poema *O Pavão Negro*. Em 2003, a artista e poeta publica um livro de poemas com o mesmo título. Hatherly situa-o no contexto do seu trabalho em torno da escrita, “na sua dupla vertente oral e visual” ou melhor, na sua visualidade verbal e não-verbal. *O Pavão Negro* é um conjunto de variações do tema do corpo da escrita, quando esta perde a sua *máscara* de palavra e se torna um borrão de tinta. Nesta variabilidade do negro está o gesto da “mão inteligente” que procura curto-circuitar a experiência da leitura a partir de uma revolução do texto que lhe abre novas possibilidades formais e sentidos, que inevitavelmente culminam na ilegibilidade.

Assim, nos diversos desenhos, o toque leve e rápido do pincel não deixa senão sombras, “sombras da voz” que não se chegam a *imobilizar*, porque a escrita apenas quer ser imagem e não voz. Cria-se, deste modo, um jogo do dito e do *não-dito*, do que entretanto se transforma, testando assim as *possibilidades do texto*.

Pela folha branca repete-se a matéria negra, caprichosa, formando “um leque de opções” de padrões luxuosos, cujas pequenas variações em “rastos/restos/resíduos” são parte do acaso ordenado da escrita. Uma escrita ainda “refém do olhar” mas já emancipada da significação, procurando agora “o outro lado do ver”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Da tinta, a escrita se emancipa, em tinta a escrita se torna quando deixa de querer significar.” Paulo Cunha e Silva no Prefácio a Ana Hatherly, *O Pavão Negro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 11.

# GLOSSÁRIO



**Anagrama** - Palavra resultante do rearranjo das letras de outra palavra. O termo deriva da combinação de *ana* que significa repetição e *grama* que se refere à escrita. Esta repetição da escrita joga com as variações possíveis da combinação de letras, daí o seu uso lúdico na literatura barroca.

**Arte Concreta** - O termo "concreto" foi importado para as artes plásticas pelo pintor El Lissitzky, em 1919, em relação com os seus *Proun*, procurando apresentá-los como objectos concretos que procedem à síntese da pintura, da escultura e da arquitectura. Esta ambição tem no seu fundamento todo um paradigma político moderno voltado para a democratização das artes, o funcionalismo e a produção industrial. Em 1930, Theo van Doesburg, artista associado ao neoplasticismo, escreve o *Manifesto da Arte Concreta*, publicado no primeiro e único número da revista *Art Concret*, e nele fala de uma visualidade eminentemente abstrata mas que paradoxalmente é absolutamente real porque a linguagem que apresenta (baseada em linhas, cores e planos) é mais concreta e muito mais próxima da natureza do que as formas miméticas e simbólicas.

**Guillaume Apollinaire** - Figura incontornável das vanguardas do início do século XX, Apollinaire foi poeta e ensaísta, próximo do cubismo e do movimento surrealista, tendo mesmo escrito, em 1911, o texto *Les Cubists* para a revista *L'Intransigeant*. Na poesia, Apollinaire foi defensor de "um novo espírito" poético que combinasse a liberdade e a ordem. Em 1914 compõe o poema figurado *Voyage*, onde explora, com grande lirismo, a tipografia. Apollinaire apresenta-o como um ideograma, mas mais tarde, em 1918, vai definir estes poemas visuais como caligramas, onde às relações semânticas se associa uma pesquisa plástica da escrita.

**Ideograma** - Símbolo gráfico que representa uma palavra ou conceito. A escrita oriental baseia-se em sistemas ideográficos, ao contrário das escritas ocidentais onde predominantemente se utiliza o alfabeto para a construção das palavras. Uma das escritas ideográficas mais conhecidas são os hieróglifos egípcios.

**Poesia Concreta** - Da revalorização, nos anos 1950, de uma plástica pura, absoluta, iniciada pelas vanguardas europeias na segunda década do século XX, de que se destacam os construtivistas e o grupo De Stijl, ganha expressão uma vertente literária que se vem a denominar Poesia Concreta. Esta corrente poética teve um grande desenvolvimento no Brasil com o grupo Noigandres, fundado em 1952 pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O nome Noigandres foi retirado da obra de Ezra Pound *The Cantos* e não tem um significado preciso. O grupo define a poesia concreta como uma poesia em progresso que desenvolve as "tensões de palavras-coisas no espaço-tempo". O seu propósito era desenvolver uma nova sintaxe espacial que explorasse as relações internas da estrutura visual do poema.

Sem conhecer as pesquisas do grupo brasileiro Noigandres, com que mais tarde virá a colaborar, Eugen Gomringer publica na Europa, em 1953, *Konstellationen*, partindo do poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. O termo "constelação" ("constelação de significados"), adotado de Mallarmé, procura juntar ao sentido das palavras o silêncio que, em si, tem também um valor significacional.

Depois da publicação do *Plano-piloto para Poesia Concreta* pelo grupo brasileiro, a poesia concreta tornou-se fortemente programática e, de certa forma, redutora nos seus meios de produção, focando-se exclusivamente na libertação das palavras da sintaxe convencional, isolando-as e trabalhando-as como matéria plástica.

**Poesia Experimental** - Próxima da poesia concreta nas pesquisas morfológicas da escrita poética, a poesia experimental distingue-se por uma maior liberdade para explorar visualmente convenções da escrita e gramáticas, numa atitude, por vezes, transgressora, mas sobretudo orientada para a descoberta de novas formações compositivas resultantes de processos de escrita inovadores, como a introdução de novas tecnologias.

O experimentalismo foi desenvolvido em vários países e consequentemente em várias línguas e tomou várias denominações, seja poesia visual, espacial, concreta. Em Portugal, a poesia experimental não teve a força de um movimento artístico; no entanto, vários poetas e artistas desenvolveram ações, publicações, exposições, que dão conta de uma postura muito crítica tanto em relação ao panorama político nacional, quanto às práticas literárias vigentes. O grupo Po.Ex, que integra Herberto Helder, José Alberto Marques, Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro, António Aragão, Sallente Tavares e Liberto Cruz, publicou dois números da revista *Cadernos de Poesia Experimental*, onde se fazem notar as influências literárias de Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce ou E. E. Cummings, ou das experiências visuais dos caligramas de Apollinaire, nas "palavras em liberdade" dos futuristas e nos poemas-colagem dos dadaístas. Ana Hatherly alarga ainda estas influências aos textos-imagem do barroco à antiguidade.

**Poesia Visual** - Em resposta à ação programática, de cariz objetivista e racional da poesia concreta, a poesia visual procura uma maior subjetividade na exploração do imaginário, recorrendo à configuração da mancha de texto, à materialização das palavras, aproximando-a da escultura e da instalação, ao uso da cor criando espaços pictóricos e à exploração do gesto de inscrição no desenho, progredindo assim para uma escrita cada vez mais

visual. Desta forma, a linguagem verbal assume definitivamente as suas potencialidades figurativas, desvinculando-se ainda mais do semanticismo em favor da semiologia.

**Stéphane Mallarmé** - Em 1987 Stéphane Mallarmé publica na revista *Cosmopolis* o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. O método compositivo que usou, segundo o poeta, foi a "subdivisão prismática da ideia", dando assim oportunidade ao poema de se desenvolver em versos livres, ocupando o espaço gráfico de forma descontinuada e usando diferentes tamanhos de letras. Sem pontuação, o branco da folha gere os intervalos de silêncio com diferentes durações, imprimindo, desse modo, diferentes ritmos que introduzem uma nova musicalidade. *Un coup de dés...* revoluciona a tipografia poética e reata uma prática literária que toma balanço não apenas na composição semântica, mas também na organização espaço-temporal do poema.



BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly: *Obra Visual, 1960-1990*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

*Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa* (em linha) Porto: Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, 2012 [disponível em <http://po-ex.net/>, acessido a 24 setembro 2012]

Maria João Fernandes, "Poesia Concreta, Experimental e Visual", in *Arte Teoria*, Ano 1, n.º 1, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2000.

Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa: Moraes Editores, 1973.

Ana Hatherly, *O Escritor*, Lisboa: Moraes Editores, 1975.

Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

Ana Hatherly, *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa: Quimera Editores, 2001.

Ana Hatherly, *A Mão Inteligente*, Lisboa: Quimera Editores, 2003.

Ana Hatherly, *O Pavão Negro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

Ana Hatherly, *Interfaces do Olhar*, Lisboa: Roma Editora, 2004.

Paulo Pires do Vale, "O Jogo ou a Arte do Suspenso", in Ana Hatherly, *A Arte do Suspenso*, Ponte de Sor/Lisboa: Biblioteca Municipal de Ponte de Sor e Galeria Ratton, 2008.

María Zambrano, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, intro. e trad. de José Bento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

