

# As *Tisanas* como imagens de pensamento

*Tisanas as Thought-Images*

André Luiz do Amaral

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) | Três Lagoas | MS | BR  
amaral.andre@ufms.br  
<https://orcid.org/0009-0004-3882-0562>

**Resumo:** Procura-se um enquadramento teórico das *Tisanas* – *work in progress* da escritora portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) – que melhor corresponda aos seus elementos formais distintivos, uma vez que a crítica em geral tem apontado para seu caráter deslizante e indiscernível. Por meio da leitura cerrada dos fragmentos que as constituem e de um exercício comparativo entre os emblemas barrocos e a tradição do poema em prosa, considera-se sua designação como *imagens de pensamento* (*Denkbilder*), tipo textual específico praticado por autores ligados à Escola de Frankfurt, notadamente Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Dessa análise resulta a possibilidade de compreensão mais ampla das linhas de força da obra e de seus temas.

**Palavras-Chave:** Ana Hatherly; Tisanas; Emblema barroco; Poema em prosa; Imagens de pensamento.

**Abstract:** This study seeks a theoretical framework for *Tisanas*—a *work-in-progress* by Portuguese writer Ana Hatherly (1929-2015)—that best corresponds to its distinctive formal elements, given that critics generally point to its elusive and indeterminate nature. Through a close reading of the fragments that constitute the work and a comparative exercise between Baroque emblems and the prose poem tradition, the study considers designating them as *thought-images* (*Denkbilder*), a specific textual type practiced by authors linked to the Frankfurt School, notably Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. This analysis allows for a broader understanding of the work's underlying dynamics and its themes.

**Keywords:** Ana Hatherly; Tisanas; Baroque emblems; Prose poem; Thought-images.

“Walter Benjamin disse que uma das maneiras de anotar os pensamentos é semeá-los na neve, ou então, na argila das páginas. Qual será mais mortífera? Tanto faz. Quando o pensamento deixa de estar a ser pensado logo se transforma na parábola do faminto, no desamparo da errância”  
(Hatherly, 2024, p. 138)

## 1 Introdução – Uma reflexão sobre as formas

Se relevadas certas arbitrariedades incontornáveis, o percurso da obra literária de Ana Hathery poderia ser traçado de acordo com o seguinte esquema: em primeiro lugar, há a fase pré-experimentalista, com *Um ritmo perdido* (1958), *As aparências* (1959) e *A Dama e o Cavaleiro* (1960); depois o romance experimental *O mestre* (1963), livro de transição escrito, segundo a mitologia pessoal da autora, numa espécie de dia triunfal pessoano; em terceiro lugar, a fase de engajamento experimentalista, iniciada por *Sigma* (1965) e encerrada pela antologia *Um calculador de improbabilidades* (2001), com muita coisa pelo meio, entre poesia, artes visuais e ensaios; e, em último lugar, a fase pós-experimentalista com *Rilkeana* (1998), *Itinerários* (2003), *O pavão negro* (2003), *Fibrilações* (2004), *A Neo-Pénélope* (2007). O recorte é incompleto, principalmente para o leitor experto, que terá percebido sobreposições cronológicas e ausências, como o projeto contínuo das *Tisanas*, deixadas de fora justamente por sua dificuldade de enquadramento e pela deriva entre tendências.

As *Tisanas* perturbam qualquer tentativa de sistematização mais rigorosa na medida em que são um *work in progress* refugente, por isso mesmo, às classificações. Foram iniciadas em 1967, com as proto-*tisanas* publicadas em *Operação 2 - Estruturas Poéticas*; desenvolvidas com as 39 *tisanas*, em 1969; continuadas em 1973, com 63 *tisanas*; integradas, em 1980, à antologia *Poesia (1958-1978)*; expandidas, em 1988, com *A Cidade das Palavras* (222 *tisanas*), e em 1997, com 351 *tisanas*; e encerradas em 2006, com o livro 463 *tisanas*.<sup>1</sup> Recobre, portanto, quatro décadas de atividade literária e, apesar das transformações da obra ao longo do período, mantiveram-se estruturalmente coesas.

Apesar da aparente unidade, contudo, as *Tisanas* tendem a desorientar as análises, pelo que foram referidas de muitas maneiras pelos críticos: “micro-ficções ou poemas em prosa” (Fernandes, 2004, p. 69), “conjunto de fragmentos

<sup>1</sup> Há o registro da tisana 464 na plaquette *Micro-ladainha desdobrável/Short Unfolding Litany*, publicada postumamente, em 2020, pelo Selo Demônio Negro: “A força do banal. Violeta era o nome de uma gata doméstica. Castanha. Entre avelã e chocolate. Olhos do mais puro azul celeste. Um dia fugiu. Perdeu-se. Mais tarde foi achada. Agora tem outro dono. Continua a fugir. Os transviados são ímpares. O ferrete do tempo tem a velocidade do defeito.” (Hatherly, 2020, p. 11)

poéticos em prosa” (Ferreira, 2010, p. 124), “rápidas composições poéticas numeradas” (Lambert, p. 16) e “poema filosófico empurrado por uma vontade crítica” (Gastão, 2024, p. 216). Essas definições, válidas para demarcar o caráter genérico do conjunto, se assemelham pela imprecisão, giram em falso sobre a superfície e embotam problemas teóricos centrais para a leitura dos textos: a qual(is) gênero(s) pertencem? Quais as suas características formais predominantes? Quais as influências aparentes ou deliberadamente omitidas?

Dada a variabilidade formal – a vacilação entre a prosa e a poesia, por exemplo –, a resposta recorrente à primeira questão tem sido sua qualificação algo aporética como “textos inclassificáveis” (Sena-Lino *apud* Daniel, 2011, p. 81), o que contrasta com a rotulagem sob múltiplos subgêneros dos fragmentos, comumente elencados entre a fábula, a anti-fábula, o *koan*, o poema em prosa, o aforismo e quaisquer designações textuais comportadas pelo critério quantitativo da forma breve. Já a resposta à última pergunta, é bem verdade, parece ter sido esclarecida, por um lado, pela demonstração da “lição oriental” na poesia de Ana Hatherly, levada em conta a aproximação da autora ao Budismo Zen, à caligrafia chinesa e a uma disposição mental que transporta certas marcas de estilo para o ocidente, entre elas o *koan* como forma privilegiada de escrita (Almeida, 2013; Teixeira, 2016). Por outro lado, há invocação, no interior das *Tisanas*, a autores modernos que igualmente fizeram uso do fragmento como cavalo de batalha, alguns, aliás, explicitamente nomeados como indício – desnecessário, diga-se – da consabida erudição da autora.

São citados nominalmente escritores cuja presença reforça o *paideuma*: Wordsworth (tisana 117); Pessoa (tisanas 234, 269); Kafka (tisana 252, 372, 392); Picasso (tisana 297, 444); Cioran (tisana 309, 342, 343); Mahler (tisana 312); Haendel (tisana 322); Camões (tisana 328); Maria Zambrano (tisana 348); Boécio (tisana 351); Mallarmé (tisana 360); Keats (tisana 364); Walter Benjamin (tisanas 370, 371); Schopenhauer (tisana 373); Lou Andreas Salomé (tisana 377); Rilke (tisana 377, 429, 455); Rothko (tisana 383); Bach (tisana 386); Strauss (tisana 387); H. G. Wells (tisana 402); Buster Keaton, Harold Loyd e Chaplin (tisana 404); Francis Bacon (tisana 444); e Michelângelo (tisana 455). A extensa lista reflete a cadeia de interesses *intra e extratextuais* nutridos por Hatherly no campo das artes plásticas, da música, do cinema, da filosofia, e da literatura.

Além dessas, há as referências indiretas, mesmo oblíquas, que exigem ao leitor certo repertório, como na sentença que guarda familiaridade temática com Cioran, na tisana 61: “Se a vida é como tantos dizem insuportável, porque se farão tantos e tão absurdos esforços para a prolongar, pensava eu dirigindo-me para o talho” (Hatherly, 2024, p. 44); nas alusões a Álvaro de Campos e Sá -Carneiro, na tisana

121: “[...] o que se prolonga infinitamente igual com o ar. [...] Tudo ser como o ar estar no ar” (Hatherly, 2024, p. 64); e na tisana 71, que alegoricamente atrela os versos “Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo”, dum poema de Ricardo Reis (Pessoa, 2015, p. 67) ao conto “O jogador de xadrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, e à primeira das “Treze teses sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin:

Era uma vez duas entidades que jogavam uma espécie de xadrez com a luz apagada embora não fosse dia. Era um jogo tão completo que nenhum dos participantes tinha as pedras de modo que o jogo consistia na descoberta tanteante das peças que o constituíam” (Hatherly, 2024, p. 48)

Às vezes, como na tisana 83, a narrativa é arranjada em mosaico. O procedimento é de reapropriação compósita dos pássaros *pihis*, de Apollinaire,<sup>2</sup> de *O Albatroz*, de Baudelaire,<sup>3</sup> dos *Leques*, de Mallarmé,<sup>4</sup> e também da glossa a um poema de Alberto de Lacerda<sup>5</sup> que Ana Hatherly inclui na antologia *Caminhos da moderna poesia portuguesa*:

<sup>2</sup> Esses pássaros quase mitológicos são recorrentes em Apollinaire. A primeira, no poema “Zone”, de *Alcools*, evoca uma origem chinesa: “De Chine sont venus les pihis longs et souples/ Qui n’ont qu’une seule aile et qui volent par couples” [“Da China vêm os pihis longos e versáteis/ Que têm só uma asa e voam em pares”] (Apollinaire, 1930, p. 10). No poema “Les fenêtres” [“As janelas”], dos *Caligrammes*, há o verso que parece ser motivador para todas as derivações do tema em Hatherly: “Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile” [Tradução própria: “Há um poema a fazer sobre o pássaro a quem falta uma asa”] (Apollinaire, 1952, p. 15).

<sup>3</sup> Na tradução de Guilherme de Almeida: “Às vezes, por prazer, os homens de equipagem/ Pegam um albatroz, enorme ave marinha,/ Que segue, companheiro indolente de viagem,/ O navio que sobre os abismos caminha.// Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,/ Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,/ Deixa doridamente as grandes e alvas asas/ Como remos cair e arrastar-se a seu lado.// Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!/ Ave tão bela, como está cômica e feia!/ Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo,/ Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!// O Poeta é semelhante ao príncipe da altura/ Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;/ Exilado no chão, em meio à corja impura,/ As asas de gigante impedem-no de andar.” (Baudelaire *apud* Almeida, 2010, p. 27).

<sup>4</sup> Há duas variações do tema do leque em Mallarmé, a primeira, de 1890, é o de “Eventail de Mme. Gravollet”; a segunda o “Autre Eventail de Madame Mallarmé”, de 1891 (Ver: Campos; Pignatari; Campos, 1991, p. 48; 78). Mantém-se, em ambas, o campo semântico que relaciona os lexemas leque e asa, como no fragmento das Tisanas, e também noutros poemas de Ana Hatherly, em metáfora de ave e de voo, como em *Itinerários*: “[...] estendendo as nossas já não-asas/ pelo território infinito da hipótese” (Hatherly, 2003, p. 11), e n’O *pavão negro*: “O pavão negro da escrita/ abre um leque de opções/ exibe o luxo/ de seu traje-cárcere” (Hatherly, 2003b, p. 19); “O voo do pavão/ cruza o ar da página/ e logo pára/ pousando na copa do sentido// O seu largo leque/ só se abre/ quando alguém o vê/ quando alguém o quer// Só então desdobra/ o radiosso encanto/ do seu frágil mistério” (Hatherly, 2003b, p. 21)

<sup>5</sup> Trata-se do poema “A meio do caminho”: “Fico entre o céu e a terra,/ Choro só para dentro./ Sou como a árvore nua/ que ao alto os ramos indica:/ ergue as asas, mas não voa,/ tem raízes mas não desce” (Lacerda *apud* Hatherly, 1960, p. 49).

Era uma vez um mono-asa. Como era mono-asa só podia voar numa direção. Mas a natureza tinha tomado as suas providências e assim ao mono-asa não importava nada saber para onde ia ou donde vinha. Por isso a sua asa tinha o aspecto duma barbatana e a maior parte das vezes servia-lhe de leque (Hatherly, 2024, p. 52).<sup>6</sup>

Pode-se inferir que a alegoria, recurso sobressalente, remete aqui, pela proposição de um enigma, à ideia da perda, como no verso de Apollinaire, à imagem do próprio poeta, como no poema baudelairiano, e à atividade da escrita como um leque semovente, como em Mallarmé. Nesse sentido, as *Tisanas* são autorreflexivas, metalingüísticas e metaficcionais. Desse modo, se inserem, como toda a obra de Ana Hatherly, numa tradição moderna de experimentação, ao fazer da literatura, mais do que uma fonte de sentidos, um lugar reflexionante sobre o mundo, o próprio fazer literário e, ainda, como instrumento de desestabilização da leitura. É, afinal, como invenção que surgem, na esteira das práticas e investigações vinculadas à *Poesia Experimental Portuguesa*, na década de 1960, em que pese a afirmação – um logro proposital, talvez – de que, “nas *Tisanas*, há apenas vestígios dessas incur­sões” (Hatherly, 2024, p. 10). De todo modo, resultam do empenho na busca de novas configurações estruturais da narrativa:

Porém, o cerne da questão estrutural das *Tisanas* está na minha pesquisa das estruturas da narrativa. [...] A minha pesquisa das estruturas da narrativa é um dos aspectos da minha pesquisa da realidade. Através das estruturas da narrativa investigo a estrutura da linguagem e as suas correspondentes estruturas lógica e psicológica. [...] Se grande parte das primeiras *Tisanas*, quanto ao conteúdo são fábulas ou anti-fábulas ou mitos subvertidos, o seu estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuadas desvios da norma [na lógica, na pontuação, etc., podendo ver-se aí a influência do Experimentalismo]... No que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen: Todas as *Tisanas* obedecem a um princípio semelhante ao do Koan budista, são sempre, directa ou indirectamente, um acontecimento, um evento, mesmo que seja apenas linguístico. Todas as *tisanas* sempre dizem respeito a algo que acontece, ao seu significado ou à questionação do

<sup>6</sup> Noutros poemas de Ana Hatherly, repete-se a metáfora da ave em voo, como em *Itinerários*: “[...] estendendo as nossas já não-asas/ pelo território infinito da hipótese” (Hatherly, 2003, p. 11); n’O *pavão negro*: “O pavão negro da escrita/ abre um leque de opções/ exibe o luxo/ de seu traje-cárcere” (Hatherly, 2003b, p. 19) e “O voo do pavão/cruza o ar da página/e logo pára/pousando na copa do sentido// O seu largo leque/só se abre/ quando alguém o vê/ quando alguém o quer// Só então desdobra/o radioso encanto/do seu frágil mistério” (Hatherly, 2003b, p. 21); e, finalmente, n’A *Neo-Pénélope*: “É preciso fazer um esforço/ Considerar possível/Estar sempre de perfil/Ser mono-asa/ Barbatana sem dorso/ Branco sem luz/ Ave sem cisne” (Hatherly, 2007, p. 27)

*significado de um acontecer que se depara ao narrador e que se oferece ao leitor como desafio. Em todas as *Tisanas* encontra-se algo dessa “indeterminação deslizante” do pensamento Zen, associada a uma técnica de destruição da certeza, mas também consequência de uma meditação sobre a natureza da linguagem baseada em pressupostos da linguística moderna... As *Tisanas* também são uma reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte, uma reflexão sobre a cultura como projeção da invenção do real, uma reflexão sobre o jogo como veículo de conhecimento na sua função libertadora de energia, criadora de liberdade e de reflexão sobre as formas.* (Hatherly, 2024, p. 11-12 [itálicos no original]).

Não obstante a insistência nos *koans* como modelos de partida, ressoada pelos comentaristas (Martelo, 2014; Gastão, 2017), convocam-se variegadas fontes da tradição em cada um dos fragmentos, desde o primeiro romantismo alemão, numa articulação entre poesia e pensamento que reconstitui a ideia de poesia transcendental de Novalis, “mesclada de filosofia e poesia” (Novalis, 2001, p. 124), e uma noção específica, tributária desse mesmo movimento, do fragmento como meio de reflexão.<sup>7</sup> Também é evidente a inflexão do conjunto para o poema em prosa moderno, desdobramento do fragmento romântico tal como se apresenta no *Spleen* de Baudelaire, nas *Iluminations* de Rimbaud e nas *Divagations* de Mallarmé, notadamente pela unidade, brevidade e espontaneidade das *Tisanas*. Acrescente-se, além disso, a concisão, os cortes abruptos, a liberdade imaginativa, a recusa representativa, a retenção narrativa e a suspensão hermenêutica<sup>8</sup> que as caracterizam. Assim, as *Tisanas* podem ser definidas – ainda que provisoriamente – como *poemas em prosa*.

<sup>7</sup> Segundo Márcio Scheel, no primeiro romantismo alemão: “O fragmento literário é a forma por excelência de um ideal de pensamento que está ligado ao conceito de reflexão, que deve ser entendida como a concentração do espírito sobre si mesmo, buscando um modelo de representação de ideias, conceitos, sentimentos e impressões que evitam se precipitar em juízos críticos determinados a priori. A reflexão, para Novalis e Schlegel, é um processo de descoberta não apenas do eu e suas múltiplas sensações, mas também uma forma incondicionada de avaliar, criticar e analisar o objeto literário. Sob esta perspectiva, disjunção e ruptura são as marcas essenciais do fragmento literário e da fragmentação do discurso crítico-teórico do primeiro romantismo alemão, assim como da própria maneira como percebem a poesia, isto é, como um processo ativo do pensamento que deve fazer dela o objeto de construto do gesto reflexionante” (Scheel, 2009, p. 72).

<sup>8</sup> No primeiro capítulo de *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*, Fernando Paixão elenca, a partir dos estudos prévios de Suzanne Bernard, Tzvetan Todorov, Dominique Combe e Clive Scott, esses elementos como distintivos do poema em prosa moderno: “[...] a medida de integrar elementos opostos em meio ao curso das imagens poéticas – sem modelo formal prévio – bem pode ser entendida como a essência primeira do poema em prosa. Junte-se a essa característica a brevidade, a unidade e a gratuidade, destacadas por Suzanne Bernard; a dualidade apresentativa/representativa, mencionada por Todorov. A narratividade tensa, apresentada por Dominique Combe. Assim são delineados todos os contornos dessa poética.” (Paixão, 2014, p. 25-35).

## 2 Os emblemas barrocos como modelo

*Anacrusa 68 sonhos* (1982), pequeno livro de experiências oníricas registradas à semelhança dos diários, confirma que a escolha formal recorrente possa estar ligada ao interesse de Ana Hatherly pela função reflexiva do poeta como observador do mundo – de uma imaginação do mundo – e pelo potencial metalinguístico e metacrítico da linguagem poética. Assim, o poema em prosa é um modo de composição que atesta, num registro diferente do estritamente pictórico, as articulações entre visualidade e escrita tão marcantes na obra.

Nesses textos, como nas *Tisanas*, pela apreensão do *instante* a escrita se transmuta em *acontecimento*. Neles, a fragmentação funciona como elemento que a um só tempo captura o real e o transmuta em expressão efabulatória. Logo, como afirma Elfriede Engelmeier, nas *Tisanas* se instaura “uma atenção incondicional ‘ao objecto’, uma espécie de ampliação óptica que reescreve só por si a realidade” (Engelmeier, 2004, p. 66). Cada fragmento se desenvolve num quadro independente em que a narrativa é pura dêixis. Essa estética da descrição absoluta da vida comum se confunde e completa pelo artifício alegórico, pelo qual o sentido está sempre simultaneamente aquém ou além do enunciado. A tensão narrativa permanece sempre em suspenso, indecidível, e nenhuma cena encontra desfecho senão como possibilidade imaginativa ou no próprio gesto da escrita, definido por Hatherly justamente como “produção de acontecimento”, na tisana 306: “Algo está sempre a acontecer. Por isso escrevo. Escrevo porque algo aconteceu ou acontece. Escrever é isso, mas escrever é sobretudo produzir o acontecer” (Hatherly, 2024, p. 118).<sup>9</sup>

Embora supostamente sonhadas, as experiências de *Anacrusa* repetem as *Tisanas* temática e formalmente. Em ambas, mantém-se o apelo ao enigma: capta-se uma cena ou sensação, seus detalhes são descritos em minúcia, desdobram-se as imagens, encerra-se o fragmento com um tipo de frase final em corolário que, contudo, não contribui à interpretação. Veja-se o fragmento datado de 12/09/1970:

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, essa concepção de fragmento é coincidente com a de Adorno e Benjamin, como tentarei demonstrar adiante, e pode ser interpretada à luz deste trecho da Teoria Estética: “Se a *apparition* é o que se ilumina, o palpável, então a imagem é a tentativa paradoxal de conjurar o que há de mais efêmero. Nas obras de arte, transcende-se algo de momentâneo; a objectivação faz da obra artística um instante. Há que pensar na expressão de Benjamin da «dialéctica em suspensão», projectada no contexto da sua concepção da imagem dialéctica. Se as obras de arte, enquanto imagens, são a duração do transitório, concentram-se então na aparição como em algo de momentâneo. Fazer a experiência da arte significa perceber tanto o seu processo imanente como a sua suspensão no instante [...]” (Adorno, 2013, p. 134).

Estou em casa de Fernando Pessoa com A. Digo: Fernando Pessoa já morreu. A. diz: não, vais ver. Fernando Pessoa aparece: magro, com óculos, vestindo um fato cinzento. A. apresenta-me: não sei se conhece... Conheço sim, diz Fernando Pessoa, já ouvi falar muito. Fita-me com uma intensidade quase insuportável. Fala comigo um pouco e depois diz: Sim, disseram-me que você era muito intelectual – e rindo – imagine o que isso pode significar para mim... Ajoelho-me junto dele e beijo-lhe as mãos. Então ele projecta-se sobre mim como se fosse uma sombra ou uma nuvem. (Hatherly, 1983b, p. 28)

Minha hipótese, portanto, é de que esse esquema básico se deve à influência de um tipo específico de poema em prosa, praticado por determinados escritores do século XX. Observe-se, a seguir, a parecença do fragmento acima com este, intitulado “*Sala de jantar*”, de Walter Benjamin:

Vi-me, num sonho, no gabinete de trabalho de Goethe. Não havia qualquer semelhança com o de Weimar. Reparei que era muito pequeno e tinha uma única janela. O lado mais estreito da mesa encostado à parede em frente. O poeta, em idade muito avançada, estava sentado a escrever. Eu deixei-me ficar ao lado, até que ele interrompeu o trabalho e me ofereceu uma pequena jarra, um vaso antigo. Eu a fiz girar entre as mãos. O calor da sala era insuportável. Goethe levantou-se e foi comigo para a sala ao lado, onde estava posta uma mesa comprida para todos os meus parentes. Mas parecia destinada a muitas mais pessoas do que estes. Devia estar posta também para os antepassados. Sentei-me ao lado de Goethe na cabeceira direita da mesa. Quando a refeição terminou, ele levantou-se com dificuldade, e eu, com um gesto, pedi permissão para ampará-lo. Ao tocar-lhe no cotovelo comecei a chorar de emoção. (Benjamin, 2013, p. 11)

Em ambos, o encontro pessoal com um escritor tutelar, com o qual se ombreiam, é descrito a partir da ambientação condicionada aos detalhes – o vaso e a mesa em Benjamin, o fato em Hatherly. A origem onírica da experiência permite a deslocação cronotópica que, por sua vez, produz naquele que a vivencia o estranhamento dessa relação, resultando num efeito emotivo. O toque fortuito no cotovelo de Goethe, em Benjamin, e a projeção de Pessoa como uma sombra, em Hatherly, atuam como disparos emotivos sobre os sujeitos, descentrados de si mesmos e impulsionados para uma posição de inferioridade diante dos respectivos arcontes. Mas é na formatação que são mais semelhantes os relatos, isto é, nos seus tropos tomados de empréstimo ao emblematicismo barroco.

De acordo com Gerhard Richter, “o emblema barroco consistia de uma estrutura tripartite: moto ou *inscriptio* (o título), ícone ou *pictura* (a imagem do objeto descrito), e epígrama ou *subscriptio* (o comentário interpretativo)” (Richter, 2017, p. 22). Teríamos, no relato benjaminiano, por analogia, a *inscriptio* no título “Sala de

jantar”, complementada pela frase de abertura do fragmento; a *pictura* no *intermezzo* descritivo do gabinete de trabalho ao fim do jantar; e a *scriptio* na sentença final, a servir de suporte ao enigma. No caso do fragmento de Ana Hatherly, a *scriptio* se localiza exclusivamente na frase inicial, uma vez que o título é ausente; a *pictura* se verifica na cena irônica entre Pessoa e a autora; e a *scriptio* na cena final, com genuflexão seguida pela projeção do mestre sobre a discípula. Mesmo a função epigramática, essencial ao estilo, é preservada pelo contexto póstumo e fúnebre dos dois fragmentos e pela produção de presenças fantasmáticas que soam, a um só tempo, honoríficas e satíricas.

Um dos mais modelares emblemas conhecidos, a gravura *Homo bulla*, de Hendrik Goltzius,<sup>10</sup> ajuda-nos a perceber o que até aqui se tentou elucidar. Nela, ideia da “Vanitas” barroca, desarticulada de qualquer arcabouço retórico, torna-se ideia imediatamente apreendida, pela visualidade da *pictura* e a imagética da *scriptio*, enquanto a chave interpretativa é oferecida, nesse caso, pela *scriptio*.

Na imagem, um *putto*, espécie de cupido, está sentado sobre um crânio enquanto sopra, com um canudo, bolhas de sabão a partir de uma concha que segura com uma das mãos. Há um vaso de flores à direta, e outro, do qual emana fumaça, há direita do anjinho. Sob o desenho, a inscrição “QVIS EVADET?” [Quem escapa?]. A *scriptio* é um poema em dois blocos que dialoga com a imagem.<sup>11</sup> Texto

<sup>10</sup> Essa gravura teria inspirado Baudelaire no poema “L’amour et le crâne”, de *Fleurs du mal*: “Sobre o crânio da raça humana/O amor faz seu ninho,/E nessa atitude profana,/Com riso escarninho// Bolhas redondas lhe apetece/ Deixar ir subindo,/ Como se os sóis reunir quisesse/ No vazio infinito.// [...]” (Baudelaire, 2015, p. 367). Segundo Pascal Maillard, em Baudelaire “o referente plástico não é mais que um ponto de partida que chancela a uma variação alegórica cuja operação tropológica é preciso demonstrar” (Maillard, 1995, p. 33).

<sup>11</sup> No bloco da esquerda, lê-se: “Momento brevis hæc, certa obnoxia morti/ Vita, quali fumus, bullula, flosq; perit./ Cur ergo teneris (prôh stulti) fidimus anis!/ Cur non sponte mori discimus ante diem!”; e no da direita: // Excussa blanda carnis, dum vita fugatis/ Campede post mortem liberiori gradu./ Spiritus astra petet, iam foedam vbi fecerat/ Curaq; agnoscat caeca turbæ fumum.” [Tradução do bloco à esquerda: “este breve instante, certamente sujeito à morte/ A vida, qual fumo, bolha e flor, perece,/ Por que, então, nós (oh, estúpidos!) confiamos em temos anos?/ Por que não aprendemos a morrer de bom grado antes do nosso dia?”; Tradução do bloco à direita: “Depois que a doce carne for sacudida, enquanto a vida se esfuma/ Campeará após a morte em mais livre passo/ O espírito buscará as estrelas, depois de se ter tornado vil/ E a cega turbação reconhecerá que era fumo da multidão.” Há outra versão do tema datada de 1594, também de Goltzius, na qual o *putto* está sentado no chão e apoia um dos braços sobre o crânio; há um único vaso, ao fundo, e a *scriptio* é um poema atribuído a F. Estius: “Flos nouus, et verna fragrans argenteus aura/Marcescit subitò, perit, ali, perit illa venustas./ Sic et vita hominum iam, nunc nascentibus, eheu,/Instar abit bullæ vaniq. elapsa vaporis.” [A flor nova, e prateada, fragrante com a brisa da primavera,/ Murcha de repente, perece, aquela beleza passa, perece./ Assim também a vida dos homens, mesmo nos recém-nascidos, ai,/ Desaparece como uma bolha e como o fumo que se esvai.]

e imagem interagem na construção de sentidos, mas não incidem, necessariamente, num significado monolítico, isto é, cada um dos elementos pode atrair – e trair – a leitura, distendida em direções distintas. Logo, os emblemas são “metonímias da escrita que procuram mas falham em se tornar metáforas da Palavra” (Cavell, p. 181)<sup>12</sup> e, portanto, sua figuração é essencialmente alegórica.

Figura 1 – *Homo bulla*, de Hendrik Goltzius (1590)<sup>13</sup>



Fonte: Domínio público.

<sup>12</sup> No original, “metonymies of writing which seek but fail to become metaphors of the Word”. [tradução própria].

<sup>13</sup> Gravura em domínio público, pertencente ao catálogo do Rijksmuseum. Disponível em <https://id.rijksmuseum.nl/200418502>. Acesso em 09.10.2025.

O labirinto abaixo, atribuído a Luís Tinoco e extraído da antologia *A experiência do prodígio* (Hatherly, 1983a, p. 301), também exemplifica, com mudanças sutis quanto ao modelo anterior, a constância estrutural. Maria dos Prazeres Gomes chama a atenção para a combinação entre diferentes sistemas de representação: “o verbal, o geométrico, o pictórico – realizando o desejo barroco de irmanar escritura e pintura, mas também de diferentes discursos – o informativo-apelativo e o poético –, inscrevendo no espaço da produção e reflexão estética [...]” (Gomes, 1993, p. 246). Essas dimensões da representação conjugam o *incipit* (texto acima e ao lado da coroa), o *labirinto* em si, e o *post-scriptum* (texto abaixo do labirinto) numa só imagem.<sup>14</sup> Preserva-se, assim, a divisão tripartite da imagem verbo-visual iconicizada.

Figura 2 – Labirinto de Letras, atribuído a Luís Tinoco, em louvor da Rainha Maria Sophia (séc. XVII)



Fonte: Domínio público.

<sup>14</sup> O texto do *incipit* indica o título e as instruções de leitura: “Légitur. REGINA MARIA SOPHIA VIVAT. incipiendo a Litera R qui est in medio Labyrinthi” [“Lê-se: Viva a Rainha Maria Sofia. Começando da Letra R que está no meio do Labirinto]. Os dizeres ao lado da coroa e o *post-scriptum*, embora saibamos que possuem teor encomiástico, estão bastante deteriorados pelo tempo para que se arrisque uma transcrição.

Nesse tipo de poema lúdico a alegoria ocupa função preponderante, marcada pela organização das partes: “moldura dentro da moldura, discurso (laudatório) dentro de discurso (poético), linguagem (verbal) dentro de linguagem (ícone)” (Gomes, 1993, p. 245). A alegoria é índice de complexidade interpretativa, pois a dobra barroca ocasiona para a decifração da imagem como que a necessidade de uma leitura profunda, a desvelar palimpsestos. Como afirma Ana Hatherly “quem diz alegoria diz duplicação de significado, leitura em correspondência: *texto sob o texto*. Assim, toda a alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento do significado, e portanto uma forma de enriquecimento da leitura.” (Hatherly, 1983a, p. 71).

### **3 Da alegoria barroca às imagens de pensamento**

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin refere, justamente, a “intenção alegórica” desses textos e, a partir deles, desenvolve a tese de que a alegoria, ao contrário do preconceito classicista, “não é retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (Benjamin, 2013b, p. 173). Uma expressão não mais simbólica, senão arruinada, em que se despedem os sentidos exatos, comparações fáceis e analogias diretas. No barroco em geral, ele afirma, há uma espécie de predileção pela concretude, um retorno à Antiguidade egípcia, grega e romana que resulta na reconstrução hieroglífica dos motivos, de modo que “do ponto de vista externo e estilístico [...] a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico” (Benjamin, 2013b, p. 187). E explica-se, afunilando o argumento na direção de uma prática peculiar, o emblema: “O autor de emblemas não dá a essência ‘por detrás da imagem’. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado” (Benjamin, 2013b, p. 197). Não por acaso, ele enxerga uma inextrincável relação entre barroco e romantismo, entre alegórico e fragmentário, notadamente em Novalis, escritor em que a alegoria foi aproximada à música e que buscou na poesia sobretudo um efeito indireto.

Prestes a concluir o célebre capítulo de sua tese intitulado “Alegoria e drama trágico”, Benjamin assevera: “Em suma: a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria” (Benjamin, 2013b, p. 200). Por ele amparada, Ana Hatherly afirma, em tom similar:

E se é verdade, como escreve Walter Benjamin, que “onde quer que reine o espírito do barroco está-se no domínio da representação emblemática”, isso é assim na medida em que ela é uma expressão hieroglífica da multiplicidade do significado do texto, que reflete a multiplicidade do significado do mundo. A multiplicidade e a mobilidade das imagens e seu significado são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impõe, soberana, a alegoria. (Hatherly, 1983a, p. 70)

Tal compreensão partilhada resulta num tipo específico de readequação das tradições que ambos investigam teoricamente e sobre as quais operam poetamente. A esse modo de expressão alegórico, imagético e descentrado, Benjamin denominou *imagem de pensamento* (*Denkbild*).<sup>15</sup> Decorrente dos movimentos estéticos descritos, do barroco ao romantismo, a *imagem de pensamento* apoia-se na dupla atenção à contemplação e à reflexão. Na definição de Gerhard Richter, entre conceito e mímese, as *imagens de pensamento* são constelações condensadas em fragmentos, terceiridade (*ein Drittes*) causada por aproximações sucessivas entre o visto e o apreendido:

*Denkbilder* não são tratados programáticos, nem manifestações objetivas de um espírito histórico; nem ficções fantasiosas, nem meras reflexões acerca da realidade. Ao invés, as miniaturas do *Denkbild* podem ser entendidas como engajamentos conceituais com o estético e como engajamentos estéticos com o conceitual, pairando entre crítica filosófica e a produção estética. O *Denkbild* codifica uma forma poética da escrita condensada, epigramática em instantâneos textuais, iluminando-se como meditações pungentes que, via de regra, focalizam um detalhe ou tópico marginal, normalmente sem um enredo ou uma agenda narrativa obrigatória, no entanto carregados de intuições teóricas. (Richter, 2017, p. 12)

De raízes dificilmente rastreáveis, remonta a formas de expressão diversas, conforme se procurou demonstrar aqui, ainda que se possa aceitar as limitações temporais do gênero, a depender da caracterizações mais ou menos restritivas.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> O termo se confunde às vezes, em Benjamin, com outros, aproximados mas não idênticos, como os de imagem dialética (*dialektische Bild*) e imagem onírica (*Traumbild*), indicativos mais do conceito e procedimento crítico do que da forma de texto específica resultante desse processo

<sup>16</sup> Fábio Akcelrud Durão, por exemplo, entende o *Denkbild* no sentido estrito de um gênero específico praticado por um pequeno grupo de escritores ligados à Escola de Frankfurt e condicionado pela situação social da época: “Em seu sentido estrito, *Denkbild*, ou *imagem de pensamento*, designa um gênero de escrita bastante restrito. Trata-se de uma prática composicional adotada por representantes da chamada Escola de Frankfurt e por alguns de seus interlocutores: além de Max Horkheimer, Walter

Num sentido alargado, pode-se dizer que a história de seu desenvolvimento esteja vinculada ao procedimento écfrástico de descrição do objeto artístico que se observa na *Descrição do Torso de Hérculos no Belvedere de Roma*,<sup>17</sup> de Johann Joachim Winckelmann (1764)<sup>18</sup> ou, numa perspectiva exclusivamente preocupada com o caráter formal, pode-se identificar a configuração em fragmento como traço determinante desse tipo específico de texto, como o faz Richter:

O *Denkbild* [...] é um texto em prosa breve, aforística, tipicamente variando entre algumas poucas sentenças e um par de páginas que tanto ilumina quanto explora as distinções convencionais entre literatura, filosofia, intervenção jornalística e crítica cultural. Como apropriações criativas da tradição do emblema barroco e as versões subsequentes do gênero no século XVII, em Herder e outros, os *Denkbilder* modernistas, que eram um meio predileto, não apenas para autores da Escola de Frankfurt, mas também para autores contemporâneos como Karl Kraus, Robert Musil e Bertold Brecht, tendem a centrar-se na especificidade de um objeto do dia a dia, ou em um fenômeno aparentemente negligenciável: um sonho, um posto de gasolina, um comercial, um filme, uma sombra, um lobby de um hotel, um evento esportivo, estados afetivos como o tédio, até mesmo o telefone - de forma a situar tais objetos e fenômenos em uma constelação nova e inesperada que possibilite que sejam lidos e avaliados como signos de uma semiótica cultural mais ampla. O *Denkbild* pode ser compreendido, para tomar uma frase emprestada de Adorno como uma inovadora “forma filosófica [...] a

---

Benjamin e T. W. Adorno, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Bertold Brecht. Seu caráter circunscrito não reside somente na especificidade de seus autores, filósofos/críticos artistas ou artistas teoricamente engajados, mas também em seu curto período de existência, do final dos anos 1920 até possivelmente meados dos anos 1950.” (Durão, 2017, p. 21). Ainda assim, numa argumentação bastante interessante, admite sua possibilidade potencial: “Longe de ser um gênero desgastado, condenado pelos rumos do mundo, o *Denkbild* possui uma notável vitalidade latente, esperando para ser redescoberta” (Durão, p. 33).

<sup>17</sup> Walter Benjamin observa nesse texto de Winckelman a implicação da ligação crítica entre Barroco e Romantismo: “no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido nada clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparéncia da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símilde, seca o cosmos interior” (Benjamin, 2013b, p. 188)

<sup>18</sup> É o caso de Hanneke Grootenboer que, aliás, entende o termo a partir de outros pressupostos, não da literatura, mas das artes visuais. Para ele “We could say that thought- image— *Denkbild* or *denkbeeld*— is a word that does not know its proper place, that it is a concept that is essentially transgressive regarding boundaries between different media and is constantly trespassing different discourses. It has experienced an evolution via translation, from Dutch to German to Dutch again, and it is telling, I feel, that it has to a certain extent remained untranslatable in English, or in French for that matter, where it is usually translated as *image de pensée*. In all these languages, therefore, the term remains a kind of *Freindwort*, an amalgamation of foreign and familiar elements.” (Grootenboer, 2020, p. 70).

qual espírito, imagem e linguagem estão interconectadas". (Richter, p. 18-19)

Partícipe da poesia e da crítica de poesia coordenadas num único gesto expressivo, o *Denkbild* incorpora a alegoria proveniente do emblematismo e o enovelamento – teórico, sobretudo – imaginado por Novalis e Schlegel. É mescla ou tessitura ambivalente entre a atividade de pensamento e a expressão literária, na tentativa de captar a imagem de mundo. Acrescente-se, com Heidegger, que esse amálgama traz consigo, do ponto de vista fenomenológico, a experiência do sujeito que produz para si uma imagem de mundo (*Weltbild*) impelido por uma imagem anterior que se faz do mundo (*Bild von der Welt*) mas não por ela condicionado. A virada da experiência medieval para a modernidade, ainda de acordo com Heidegger (2003), é que agora tudo se converta em imagem e o próprio sujeito se torne representação.

O fragmento, nesse sentido, como *imagem de pensamento*, adequa-se à sensibilidade do seu tempo como forma essencialmente moderna de representação em que, no interior da linguagem, o “ente” é totalmente implicado. O mundo, porém, não pode mais ser representado na totalidade unificadora pretendida pelo ideal romântico., posto que só é reconhecido na fratura e dilaceramento. Por isso, o *Denkbild*, modernamente, busca o adensamento das possibilidades de representação, mas faz isso desdobrando, desmontando, sobrepondo experiências, objetos e imagens.

O texto, como acontecimento e aparição luminosa, tenta apreender o mundo observado, mas se volta inadvertidamente para dentro do sujeito observador. Estabelece-se, assim, uma relação ambígua de espelhamento e estranhamento entre sujeito e mundo. Epítome do gênero, o conhecido fragmento “A meia”, de Benjamin, demonstra na prática essas nuances que o estilo comporta:

O primeiro armário que eu conseguia abrir quando queria era a cômoda. Bastava um pequeno esticão do puxador, e ela abria-se e vinha ao meu encontro. Debaixo das camisas, das calças, dos coletes aí guardados encontrava-se aquilo que fazia da cômoda uma aventura. Tinha de abrir caminho até o seu canto mais escondido para encontrar o montinho das minhas meias, enroladas e viradas à maneira tradicional. Cada par parecia uma pequena bolsa. Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a sua revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a

forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”. (Benjamin, 2013, p. 101)

Num ensaio sobre *Rua de mão única*, Adorno argumenta que as *imagens de pensamento* benjaminianas não são mera imagem mental ou observação dilettante. Mais do que isso, são uma “forma filosófica” que conecta “o espírito, a imagem e a linguagem”. O sonho opera, nesses textos, como meio de expressão livre, “como fonte de conhecimento frente à superfície encrustada do pensamento”. Os fragmentos benjaminianos, segundo Adorno, constituem-se de experiências “melancolicamente alegóricas” (Adorno, 2003, p. 661-666), na medida em que põe a descoberto as quinquelharias – da racionalidade e do mobiliário – da sociedade moderna. Tensionadas dialeticamente, as imagens externas neles se convertem em imagem caleidoscópica do mundo, figuração de um destino e da expectativa de um kairós que modifique o Agora (*Jetzeit*). Se é assim, no fragmento acima, a meia, metonímia para a atividade de pensamento, se desenrola alegoricamente, pendendo para a sensação da perda e da impossibilidade de conquista do todo. À procura do entendimento completo do mundo, o sujeito só pode tocá-lo de esgueirilha, observá-lo parcialmente, percebê-lo como simulacro que emula a realidade inapreensível, imaginar a bolsa a partir da meia; experimentá-la em potência, mas invariavelmente perdê-la.

Também a partir de Benjamin, Sigrid Weigl define a *Denkbild* como um modo de escrita que reencena, mimeticamente, o sentido das imagens do mundo, uma forma dialética de pensar o mundo por imagens consteladas pela escrita. Essa *Schrift-gewordene Konstellationen* seria, noutros termos, o modo pelo qual textos, figurações e pensamento reordenam a história, a realidade e a experiência (Weigl, 2005, p. 49). Uma experiência, diga-se, profundamente melancólica, a partir de uma vida danificada – para usar uma palavra adorniana. Aliás, é por imagens de pensamento, em *Minima Moralia*, que Adorno expõe essa vida, vilipendiada, reificada, anulada, a que o sujeito moderno está fadado, na condição de estrangeirado de si mesmo. Num desses fragmentos, intitulado “Sobre as montanhas”, ele relê o conto infantil da Branca de Neve de uma perspectiva não convencional. No *incipit*, afirma “De um modo mais perfeito do que qualquer outro conto, *Branca de Neve* exprime a melancolia” (Adorno, 1993, p. 106). Descreve, então, uma cena, *pictura* de tristeza absoluta, o envenenamento da personagem, sintoma da maldade que não pode ser cancelado pelo final feliz da história. A *subscriptio* reingressa no tema da *Vanitas* barroca, mas uma vaidade que aponta para a desesperança e também

para um princípio-esperança, no sentido de Ernst Bloch. A construção alusiva do texto faz com que se volte sobre si próprio; com que fale, afinal, da *imagem de pensamento* como momento de contemplação ambígua, melancólica e fragmentária de um mundo em ruínas – um par de meias enrolado que se desfaz, assim como na famosa metáfora marxiana tudo o que é sólido se desmancha no ar –, mas ainda espera por uma iluminação contraditorialmente inesperada.

Assim, quando esperamos salvação, uma voz nos diz que a esperança é vã e, no entanto, é ela apenas, a impotente esperança, que nos permite cobrar alento. Nenhuma contemplação é capaz de outra coisa senão redesenhar pacientemente em figuras e esboços sempre novos a ambigüidade pela melancolia. A verdade é inseparável desta quimera: que das figuras da aparência surja, no entanto, um dia, sem aparência, a salvação. (Adorno, 1993, p. 106)

Nas *Tisanas*, *imagens de pensamento* a seu modo, a impermanência, a melancolia e a catástrofe atuam igualmente como mote. Aquela que observa o mundo se sente em desacordo com ele, estrangeira por exceléncia, como na tisana 300: “O imigrante é raiz de si mesmo. Suporta a agressão por desejo de vencer. É pão de dor, água de aflição. É um estranho sem acesso: olha os jardins de fora das grades.” (Hatherly, 2024, p. 117). E, na tisana 398, retrai-se diante do outro, hesita ao arbítrio, dispõe esforços contra o medo, isola-se e reconhece o incomunicação absoluta: “Penso: os animais selvagens são mais felizes porque não têm receio de escolher: fazem o que fazem e pronto. Mas serão felizes? Não vivem eles, como nós, cheios de medo dos predadores? Tudo o que vive está a caminho do desaparecimento” (Hatherly, 2024, p. 147). Mas em Ana Hatherly, a escrita é possibilidade de superação, reencontro, resposta às indagações barrocas – *quo vadis?*, *quis evadet?* – e, ao mesmo tempo, reconhecimento do absoluto desabrigo transcendental: “Vou. Por vezes cegamente estendendo a mão para a folha em branco. É meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela” (Hatherly, 2024, p. 132). Esboçam-se, assim, os contornos gerais de uma filiação temática e formal – a este ponto evidente – entre o projeto das *Tisanas* e seus precursores, especialmente entre os poemas em prosa de Ana Hatherly e as *imagens de pensamento*.

## 4 Considerações finais – As tisanas como chave de leitura

As *Tisanas* nascem, como todo o resto em Ana Hatherly, da preocupação com a imagem e a visualidade do texto. Como percebe Rosa Maria Martelo, a visualidade do texto poético e prevalência de elementos pictóricos não anulam a dimensão verbal e o imaginário decorrente de procedimentos retóricos, logo, a imagem da poesia seria, por assim dizer, duplamente verificável: nos seus elementos verbais, de sentido, e na sua materialidade, em elementos visuais, sígnicos, icônicos, indiciais (Martelo, 2012, p. 17). Considere-se, então, que Ana Hatherly explora a potência das imagens<sup>19</sup> nesses dois eixos. Se nos seus primeiros livros a metáfora e a metonímia carregam os poemas de imagens simbólicas, a posterior participação no movimento da *PO-EX*. e a simultânea investigação do imaginário barroco conferem à sua poesia um cariz fortemente visual, sem acarretar na denegação do verbal, de tal maneira que as fronteiras entre escrita e pintura, caligrafia e desenho, literatura e artes plásticas se tornam indissociáveis. Daí a dificuldade de designação classificatória dos seus artefatos, mas também a beleza que neles se pode encontrar.<sup>20</sup>

Espécie de síntese entre o barroco e a modernidade, as *imagens de pensamento* se revelam, nas *Tisanas*, instrumento de criação poética e reflexão crítica em que a linguagem se desdobra sobre si própria e sobre mundo, a envolver o sujeito melancólico no meio constelar de expressão de que se utiliza para lutar contra a

---

<sup>19</sup> Não utilizo aqui a noção corrente e esvaziada de potência, senão a que se apresenta em Aristóteles – *dynamis adynamia* -, que comporta, em si, a ambivalência da “potência do não” (Cf. Agamben, 2015, p. 249). Nesse sentido, o que chamo de potência das imagens, aqui, implica sua afirmação e denegação, sua atuação, como na alegoria barroca, pelo acúmulo, acréscimo infinito e ruína.

<sup>20</sup> Sobre esse aspecto, convém subscrever os apontamentos de Nuno Crespo: “Tem-se vindo a insistir neste texto na dificuldade em designar – dizer o que são – as coisas que Ana Hatherly fez: criptogramas, poemas-visuais, objectos-escritos, objectos-visuais, textos-objectos, textos-visuais, etc. Esta dificuldade não é um problema da obra de Ana Hatherly, mas uma dificuldade da linguagem corrente e do pensamento em compreender essa união indestrinçável entre palavras e imagens. Aquelas designações são uma tentativa, que percebemos ser incompleta, de dar conta do modo como convivem, sem qualquer tipo de hierarquia, os poemas, as pinturas, as palavras, as imagens. Trata-se de uma dialéctica porque, à maneira de Wittgenstein, o poder da linguagem reside no seu ser uma imagem e é enquanto imagem que a linguagem pode chegar ao mundo. Por isso, para Ana Hatherly as palavras são as coisas materiais do mundo que ela colhe e usa como matéria de trabalho: palavras enquanto material que a poeta tem na sua frente, como quaisquer outros haveres e matérias do mundo, palavras que são como coisas existentes no mundo prontas a serem colhidas e depois usadas, trabalhadas e transformadas em poema, em imagem, em gesto.” (Crespo, 2017, p. 63-64)

catástrofe e a desesperança. Ou, nas palavras de Ana Hatherly, “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.” (Hatherly, 2024, p. 12) [itálicos no original].

Reverberação estrutural dos emblemas e dos *Denkbilder*, as *Tisanas* podem ser vistas como *subscriptio* ou *post-scriptum* que sublinha a obra em geral. São a chave de leitura capaz de abrir, mas não de fechar os acessos ao texto. Se não se alinham de todo aos modelos, conservam, no desvio, sua autenticidade.<sup>21</sup>

## Referências

- ADORNO, T. W. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura* – Obra Completa, 11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.
- AGAMBEN, G. *A potência do pensamento*: ensaios e conferências. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMEIDA, C. N. de. *Ana Hatherly e a lição oriental*. *Revista Desassossego*, n. 10, p. 4-19, Dezembro/2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v5i10p4-18>.
- ALMEIDA, G. de. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- APOLLINAIRE, G. *Alcools*. 5. ed. Paris: Nouvelle Revue Française, 1930.

<sup>21</sup> A referência direta é ao fragmento “Sinal secreto.”, das *Imagens de pensamento* de Benjamin: “Há um dito de Schuler que passou de boca em boca. Dizia ele que todo conhecimento deve conter um grãozinho de contrassenso, como os padrões das tapeçarias antigas ou os frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento, mas o salto adentro de cada conhecimento. É ele o sinal insignificante da autenticidade, que o distingue de toda mercadoria da série fabricada a partir de um molde.” (Benjamin, 2013c, p. 119). Considere-se que algumas características das *Tisanas* não abordadas aqui, como a derrisão e uso da fórmula fabular “era uma vez”, muito presentes nos primeiros fragmentos do conjunto, são quase inexistentes nas imagens de pensamento praticadas por Adorno, Benjamin, Kracauer e Ernst Bloch. Isso não desmente sua vinculação estética, apenas comprova que Ana Hatherly, possuidora de uma obra forte, interfere no padrão ao conferir aos seus próprios textos um estilo particular.

- APOLLINAIRE, G. *Calligrammes: Dessins de La Fresnaye*. Lausanne: Mermod, 1952.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única/ Infância berlinense*: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI; D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAVELL, R. Representing Writing: The Emblem as (Hiero)glyph. In: SCHOLZ, Bernard F.; BATH, Michael; WESTON, David (ed.). *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference*. Leiden, New York, Kobenhavn, Köln: Brill, 1990. p. 167-185.
- CRESPO, N. Language! it's a virus: palavras e imagens em Ana Hatherly. In: FRIAS, J. M.; EIRAS; P.; MARTELO, R. M. (org.). *Ofício múltiplo, poetas em outras artes*. Lisboa: Porto: Edições Afrontamento, 2017. p. 55-76.
- DANIEL, C. *A estética do labirinto*: barroco e modernidade em Ana Hatherly. São Paulo: Lume Editor, 2011.
- DURÃO, F. A. A imagem de pensamento como forma. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 20, n. 32, p. 21-34, set.-dez. 2017.
- ENGELMAYER, E. Tudo o que é profundo se revela à superfície In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica*: uma antologia poética. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 69-85.
- FERNANDES, M. J. Ana Hatherly: uma poesia do segredo In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica*: uma antologia poética. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 69-85.
- FERREIRA, N. P. Reinvenção, desconstrução e insistência In: PIMENTEL, M. do R.; MONTEIRO, M. do R. (org.). *Leonorama*: volume em homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Colibri, 2010. p. 117-131.
- GASTÃO, A. M. As “Tisanas” de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental. *Plural Pluriel*, [S.l.], n. 16, sep. 2017.

- GASTÃO, A. M. Tisanas: um itinerário da memória *In: HATHERLY, A. Tisanas.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2024. p. 187-216.
- GOMES, M. dos P. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção.* São Paulo: EDUC, 1993.
- GROOTENBOER, H. *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking.* London, Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- HATHERLY, A. *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa.* Lisboa: Direcção-geral do Ensino Primário, 1960.
- HATHERLY, A. *A experiência do prodígio: bases teóricas e textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII.* Lisboa: Quetzal, 1983a.
- HATHERLY, A. *Anacrusa: 68 sonhos.* Lisboa: &etc, 1983b.
- HATHERLY, A. *A cidade das palavras.* Lisboa: Quetzal, 1988.
- HATHERLY, A. *Itinerários.* Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003.
- HATHERLY, A. *O pavão negro.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.
- HATHERLY, A. *A Neo-Pénélope.* Lisboa: &etc, 2007.
- HATHERLY, A. *Micro-ladainha desdobrável/Short Unfolding Litany.* São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.
- HATHERLY, A. *Tisanas.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2024.
- HEIDEGGER, M. Die Zeit des Weltbildes [1938]. *In: HEIDEGGER, M. Holzwege.* Frankfurt am Main: Klostermann, 1950.
- LAMBERT, M. de F. Entre Frisos, História verde e Invenção do dia claro de Almada Negreiros, aproximações às Tisanas de Ana Hatherly. *Convergência Lusíada*, n. 34, julho – dezembro de 2015, p. 5-26.
- MAILLARD, P. "Homo Bulla" Pour une poétique de l'allégorie. *L'Année Baudelaire*, v. 1, 1995. p. 27-39.
- MARTELO, R. M. Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa). *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, v. 4, p. 7-20, 2014.
- MARTELO, R. M. De imagem em imagem. *Revista Abril*, v. 5, nº 9, p. 15-26, Novembro de 2012.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAIXÃO, F. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PESSOA, F. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

RICHTER, G. *Imagens de Pensamento*: Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. Trad. Fábio A. Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

SCHEEL, M. *A literatura aos pedaços*: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pósmodernismo. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Cl. A. de B. Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente, *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 193, p. 75-84, Set. 2016.

WEIGL, S. *Body – and image – space*: Re-reading Walter Benjamin. London, New York: Routledge: 2005.