

Alice Varginha Monteiro da Palma

RASGO, QUEDA, AMOR

ESCRITA COMO GESTO APAIXONADO

EM DUAS OBRAS DE ANA HATHERLY

Resumo

O artigo que a seguir se apresenta pretende analisar uma dimensão específica do gesto escritural presente na poética da escritora e artista portuguesa Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015). O texto apresenta, a partir da análise de duas obras de Hatherly — uma performance realizada em 1977 intitulada *Rotura* e o poema visual *Carta secreta II — Ah!* (que é também uma carta de amor) publicado no livro *A idade da escrita* em 1998 —, o gesto de escrita como um gesto apaixonado, ou seja, dotado das qualidades de Eros (sua dualidade, impossibilidade, enfim, seu caráter doce-amargo, como ensina Anne Carson a partir de Safo). Pensa-se, assim, uma certa performance-gesto que cria fendas e propõe saltos-quedas infinitos.

Palavras-chave

Ana Hatherly. Escrita. Eros. Gesto. Amor.

Introdução

Estou à tua espera

Estou sempre à tua espera

De esse outro

Que me consome

Que me enche de sonho

E controvérsia.

O outro é TU-EU

Paradoxal oxímoro

Impossibilidade ansiosa.

Doutoranda junto ao PPGLCC da PUC-Rio; Mestra em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; Bacharel em História da Arte pela UERJ. Professora substituta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ.

Recebido em: 21/08/2024

Aceito em: 27/11/2024

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 29, 2024.
ISSN: 1679-6888

Amar é uma tempestade de areia
Uma bruma vítrea.

Não menos que Penélope
Espero
Vagarosa e muda
Em minhas tarefas.

Ana Hatherly

Ana Hatherly (1929 – 2015) foi poeta, artista visual, performer, escritora, realizadora e professora catedrática em Lisboa. Licenciou-se em Filologia Germânica pela Universidade Clássica de Lisboa e obteve diploma em técnicas cinematográficas pela International London Film School. Fez doutorado em Estudos Hispânicos do Século de Ouro pela University of California, Berkeley. Na década de 1960, integrou o grupo da revista *Poesia Experimental Portuguesa* (que contou com E.M. de Melo e Castro, Salette Tavares, Herberto Helder, António Aragão, dentre outros), tendo escrito alguns dos textos seminais do movimento.

Enquanto acadêmica, contribuiu decisivamente para a redescoberta e revalorização da poesia barroca portuguesa. Nesse sentido, publicou antologias e ensaios críticos — como *A experiência do prodígio* e *A casa das musas* —, colaborou na reedição de obras de autores do período — como Sórora Maria do Céu e frei António do Rosário —, além de ter criado as revistas acadêmicas *Claro-Escuro* e *Incidências*.

Em suas práticas, sempre plurais, Ana transpôs fronteiras entre as categorias de arte e literatura. Nela, o ofício de poeta se cruzava com o de pintora, calígrafa, performer... num percurso poético em que essas atividades — produção literária, acadêmica, crítica e artística — constroem-se a partir de um diálogo interartes intenso e consistente. Como a própria disse, todo seu trabalho é sobre comunicação, isto é, em todas as suas obras, nas suas mais diversas formas, a matéria-prima é sempre a linguagem.

Assim, ao longo de todo o seu vasto *corpus* de trabalhos, é sempre a escrita que aparece como gesto, isto é, “como prolongamento extensíssimo da mão” (HATHERLY, 2005, p. 58-59)¹, “a mão inteligente” (1973, p. 5)². Escrita é, em Ana Hatherly, o corpo que traça/risca/sulca/marca um espaço-superfície, em suas mais variadas possibilidades, é gesto que não se resume à necessidade ou à imperiosidade de produzir significado. Dessa forma, suas inscrições (*in-scription*, traços no interior da matéria) são caracteres abertos que dão a ver o ato da escrita, seu valor gestual e pictórico, abrindo-a a várias direções de uma leitura além-palavra.

¹ Do poema “A idade da escrita – poema-ensaio”, originalmente publicado em setembro de 1987 na revista *Colóquio/Letras*.

² A expressão, utilizada por Ana Hatherly no texto de apresentação de *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), dá título ao álbum *A Mão Inteligente* (2003) sobre a produção visual de Hatherly que reúne cerca de 200 reproduções de obras da artista.

Aqui, neste artigo, interessa-nos pensar uma dimensão (dentre as muitas que se abrem) desse gesto de escrita em Hatherly, qual seja, a escrita (ou melhor, o ato da escrita, o escrever) como gesto apaixonado. E o que significa “gesto apaixonado”?

Amar e escrever

Jacques Lacan elabora a questão do amor sob o prisma da falta. Em seu Seminário VIII, ele se utiliza do texto *O Banquete*, de Platão, para relacionar o amor ao conceito de falta. Para o psicanalista, a falta é condição *sine qua non* para a relação amorosa, está bem no seu centro. Lacan elabora o amante como alguém que deseja algo que julga lhe faltar e busca no amado aquilo que não tem. Contudo, essa equação não se fecha, porque o que se busca nunca é o que se encontra.

Entre esses dois termos [*érastes* e *érôn*] que constituem, em sua essência, o amante e o amado, observem que não há nenhuma coincidência. O que falta a um não é o que existe, escondido, no outro. Aí está todo o problema do amor. [...] No fenômeno, encontra-se a cada passo o dilaceramento, a discordância. Ninguém, no entanto, precisa dialogar, dialetizar, *dialektikellestai*, sobre o amor — basta que se esteja nele, basta amar, para ser presa desta hiância, dessa discórdia. (LACAN, 2010, p. 56)

Dessa forma, para Lacan, o amor se dá, quer percebamos ou não, por uma série de desencontros e implica um eterno desencaixe, um dilaceramento, uma discordância, uma impossibilidade.

Hatherly parece sintetizar esse pensamento em seu poema *Como cantar o amado?*, publicado em 1989 no livro *Rilkeana*, e em cuja última estrofe lemos: “Inatingível sempre/ e como tal desejado/ o verdadeiro amado” (HATHERLY, 2005, p.75).

Anne Carson, de maneira semelhante a Lacan e Hatherly, afirma, em seu livro *Eros: o doce-amargo: um ensaio*, que a natureza do desejo, de Eros, é a falta: “A palavra grega eros denota ‘querer’, ‘falta’, ‘desejo pelo que não está lá’. Quem ama quer o que não tem. É, por definição, impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais” (CARSON, 2022, p. 27). Dito de outro modo: “Amor é não ter” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Nesse sentido, a autora vai falar do paradoxo (o TU-EU do poema de Ana Hatherly que abre este artigo, esse “paradoxal oxímoro”) de Eros: “[t]odo desejo humano está posicionado em um eixo de paradoxo, ausência e presença são seus polos, amor e ódio, suas energias motivadoras” (CARSON, 2022, p. 29). E esse paradoxo do desejo amoroso se dá no corpo e nos sentidos, na linguagem

de Safo, é *glukupikron*, doce-amargo, afinal, “[o] desejo não é simples. Em grego, o ato do amor é uma mistura (*mignumi*) e o desejo derrete membros” (Ibidem, p. 24).

Nas duas estrofes anteriores àquela citada acima do poema *Como cantar o amado?*, Harherly escreve:

De fato
não amamos como as flores
totalmente simples na sua entrega
Quando amamos
deixamos de ser o que somos
transfigurados pelo desejo
que mata
 destrói
 violenta tudo

E perscrutando a noite
que a si própria se escava e aplaina
amando
fitamos a intermitência das estrelas
deslumbrados por um brilho extinto
que fere com lentidão sideral
o ermo íntimo do nosso coração
(HATHERLY, 2005, p. 75)

O brilho que fere, o doce-amargo, paradoxo de eros. E no “eixo de paradoxo” pelo qual o amor e o desejo se movem — “Eros é um verbo” (CARSON, 2022, p. 38) —, a falta (ou o buraco) figura como o elemento central.

A quem falta o objeto de amor? A quem ama. Se acompanharmos a trajetória de eros, encontraremos consistentemente esse mesmo caminho: ele se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido. Quem é o verdadeiro sujeito da maioria dos poemas de amor? Não é a pessoa amada. É aquele buraco. (Ibidem, p. 55-56)

Ouço ecos de Ana Hatherly:

Oh como te ex-amor
Como tudo se torna direção imprecisa

É uma coisa terrível
tudo ser tão evidente
no seu vazio
 controverso
 verso

Seta por dentro
a onda vive de perfil o seu ex-ato
imprecisando as criaturas

Oh como o eu-outro aflora culminando
falo contigo
mas é um outro que contigo fala
um outro
que ex-amadamente arde ainda

Não vês a curva da parábola?

A face do amor é a ausência de rosto
(HATHERLY, 2005, p. 72)

Podemos pensar o gesto de escrita de maneira análoga a esse movimento do desejo amoroso. Porque escrever é sempre um endereçamento, ou seja, uma busca por um outrem ausente, da mesma forma que o amante busca o amado. Escrever é, portanto, descrever uma trajetória que sai do eu em busca desse enlace, mas já sabendo que ele é uma “impossibilidade amorosa”, posto que permanece suspenso, à espera. Escrever é um gesto que traça, a um só tempo, uma distância e um desejo de proximidade, gesto paradoxal. Como também acontece com o amor, como nos ensinam Lacan e Carson, que é da ordem do desencaixe, da impossibilidade de concretude, é um instante de suspensão em que se abre a possibilidade de começar e continuar a gozar (e a escrever). Gozo doce-amargo.

dar-se
entregar-se
o querer no outro transformar-se

cegueira esplêndida esta
vitória álcree e suma desgraça
(HATHERLY, 2005, p. 55)

Para investigar (ainda que brevemente e de maneira inicial) essa dimensão apaixonada do gesto escritural hatherliano, duas obras a princípio bastante diferentes em sua natureza foram selecionadas: *Rotura*, uma performance realizada uma única vez em 1977, e *Carta secreta II — Ah!*, um poema visual, que é também uma carta de amor, publicado em 1998 no livro *A idade da escrita*. Apesar dessa distância entre as obras — que diferem em materialidade, técnica, tempo... —, é possível enxergar em ambas uma continuidade que existe nos (e pelos) gestos que dão origem a cada um desses trabalhos. Em sua urgência e violência, esses gestos dão a ver o desejo que move — e se move, e que faz mover — a escrita em

Ana Hatherly. Gestos apaixonados de uma coreografia que se dá no (e ao redor) de seus suportes. Pensa-se, assim, uma certa performance-gesto escriturário que cria fendas e propõe saltos-quedas infinitos. Saltar é também cair em amor (*tomber amoureux* e *to fall in love*), como dilacerar (rasgar) é também um dar-se.

Passemos, então, às obras.

Rasgar

Rotura, performance realizada por Ana Hatherly uma única vez, em 1977, na Galeria Quadrum em Lisboa, tem como gesto um escrever com objeto cortante, a saber, uma faca. Ela surge na sequência de outra performance intitulada *Poema d'Entro* e apresentada na exposição coletiva *Alternativa Zero*, organizada por Ernesto de Sousa naquele mesmo ano, na Galeria Nacional de Arte Moderna (Lisboa)³. Nessa primeira performance, Hatherly cobriu as paredes de uma sala da galeria com folhas de cartazes em branco que eram iluminadas por luzes intermitentes enquanto a artista agia, rasgando-as.

Para a segunda performance, Hatherly radicaliza o gesto da primeira. Em *Rotura*, 13 planos sucessivos de papel foram suspensos no teto, criando como que paredes e uma atmosfera interior de labirinto. Frágeis, as paredes sucumbiam em rasgões (à la Fontana,⁴ mas bem mais ousados e apaixonados) face à coreografia do esgrimir executada por Ana.

Segundo ela mesma relatou:

[...] eu, em cima de um escadote, rasgava e dilacerava os 13 painéis de papel de cenário, com a dimensão de 1,20 x 2,20m, esticados em suportes de alumínio, dispostos em labirinto, sob o "fogo" dos projectores de duas equipas de cinema e dos "flashes" dos fotógrafos [...].

Durante a intervenção, o público estava atônito. A performance era de grande impacto, como todo aquele aparato das duas equipas e dos fotógrafos. Metia mesmo um pouco de medo. Quando fiz o primeiro rasgão eu própria me assustei. O ruído do rasgar dos painéis era fortíssimo, fazia um estrondo enorme. A violência do meu acto era terrível. Havia uma espécie de crueldade eufórica que se libertava nesse meu gesto de romper, de dilacerar, que talvez correspondesse a uma vontade colectiva de destruição purificadora. Mas era um atentado. (HATHERLY, 1992, p. 77)

Ao final, traços-trapos de uma linguagem rasgada.

Esse gesto violento do corpo de Ana Hatherly realizado na performance é um gesto de escrita, mais precisamente um gesto

³ Ambas as performances se relacionam também com o cenário político-social vivido em Portugal nos anos pós 25 de Abril (a revolução que pôs fim ao regime salazarista em 1974), assim, a violência dos gestos espelha também a raiva coletiva contra os valores vigentes e contra uma certa sensação de estagnação após o momento inicial de esperança e efervescência que a revolução trouxe (as mudanças prometidas e esperadas demoravam a acontecer).

⁴ Refiro-me aqui ao pintor e escultor ítalo-argentino Lucio Fontana (1899-1968) e suas famosas telas rasgadas intituladas *Cocetto Spatiale* (Conceito Espacial). Nelas, Fontana, a partir do gesto radical de rasgar suas telas monocromáticas com um estilete, abre o plano da pintura, dilacerando a bidimensionalidade do suporte.

do verso que descreve o movimento de ir para e também o de corte. Para explicar esses dois movimentos, recorro aqui ao artigo *Uma teoria do verso: amor e catástrofe* de Danielle Magalhães. Nele, ela articula princípios em comum entre as teorias do amor e do verso.

Para entender e explicar o primeiro movimento, Magalhães lembra-nos da etimologia da palavra “verso”:

Em português, “verso” é substantivo e verbo. Como substantivo, sabemos, verso é o outro lado, o dorso, as costas, ou cada linha de um poema. Mas é pouco comum vir “duelo” à nossa mente quando falamos “verso”. Do latim *versus*, verso é aquilo que traz em si o duelo, a discórdia, a oposição. Mas, no latim, essa palavra assume múltiplas funções, como advérbio, preposição, forma verbal, nome (sulco, ranhura, linha, retorno, giro, volta). [...] Se pensarmos na etimologia, o étimo de verso é vers. Em francês, vers é tanto preposição, “para”, “em direção a”, como substantivo, “verso”. Então, no sentido etimológico, verso é ir para e contra, ao mesmo tempo. Verso é isso que vai para (sai de si) e, indo contra (si), volta para (o outro lado, o verso, o dorso). De um modo não apaziguado, o verso é aquilo que vai para, segundo seu étimo, vers, mas também contra, se não perdermos de vista o duelo que traz a palavra latina *versus*. Logo, o verso é aquilo que vai para e contra, ao mesmo tempo. (MAGALHÃES, 2020, p. 205)

O primeiro movimento, portanto, descreve uma trajetória dupla: saída e volta, êxtase (e o prefixo “ex”, que significa “para fora”, é de suma importância, afinal, “ex-amo”, “ex-ato”, “ex-amadamente”) e retorno (a seta que volta, “por dentro”).

Indo para, sai de si, e, indo contra, dobrando-se sobre si, volta para o outro lado, o dorso, trazendo ou gestando sempre um outro. Por isso, o verso é sempre controverso, o verso é, ao mesmo tempo, o adverso. (Ibidem, p. 205)

O verso é controverso, paradoxal, vai para e contra, lança-se numa trajetória parecida com aquela descrita por Carson, em ricochete, saindo de si para depois voltar.

Seguindo com Danielle Magalhães, um pouco antes em seu texto, ela vai comentar, partindo de alguns textos do filósofo italiano Giorgio Agamben, acerca dos enjambements e das cesuras que ocorrem na poesia e que estruturalmente não podem ocorrer na prosa: “A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras” (AGAMBEN, 2007, n.p.). Surge, assim, o corte, o segundo movimento.

Enjambement é a ruptura de uma frase no final de um verso

ou uma estrofe, ou seja, é um não respeitar as fronteiras sintáticas. Mais radical ainda é a cesura, que, ao contrário do enjambement, pode se dar em qualquer lugar do verso, causando uma suspensão no meio do verso. Nos dois casos, para haver enjambement ou cesura, é preciso haver quebra, uma fratura na oração; ou seja, ambos os casos pressupõem um desencaixe.

O gesto de verso é, portanto, também um gesto do corte, da fratura, da cesura e da fenda. Uma interrupção, suspensão, uma abertura. Aqui, em *Rotura*, esse gesto é levado ao seu extremo: o verso escapa a si mesmo, as linhas cortam umas às outras, os sentidos se perdem, vão e voltam pelo percurso aberto à faca. A escrita-verso é escrita-corte. E porque corta, o verso é como um lance — que é também golpe, *coup* —, aquilo que quebra, princípio de desencaixe.

Esse princípio de quebra, de desencaixe, aproxima o verso do amor. Como escreve Magalhães:

Assim vemos que Lacan fala do amor pelo mesmo princípio que Agamben fala do verso: a partir do desencaixe, da desarticulação e da suspensão. Podemos ler o verso em Agamben pelo mesmo princípio teórico que Lacan fala do amor. Tanto a cesura, mais radicalmente, como o enjambement, são um ponto de suspensão, uma quebra, um desencaixe, uma disjunção, uma desarticulação, uma paradinha, é preciso enfatizar, cujo efeito, porém, é um “não para” (modo como Fernando Santoro felizmente traduziu a palavra *Encore*, [SANTORO in CASSIN, 2005, n.p.)[...]. (MAGALHÃES, 2020, p. 201)

Esse gesto de verso não está presente somente em *Rotura*, mas encontra ecos em outras obras de Ana Hatherly, fazendo parte da vasta gramática hatherliana (sua *anagramática*)⁵, como escreve Nuno Crespo em seu texto “*Language! It’s a virus!* Palavras e imagens em Ana Hatherly”:

Os gestos energéticos com que a artista enfrenta os painéis de papel se inserem na ampla gramática que o gesto, enquanto operador estético, possui no seu trabalho. Uma gramática que se estende da performance aos filmes, aos poemas, à pintura e ao desenho, gestos movidos pelo desejo de descobrir a profundidade existente, por exemplo, numa folha de papel. Essa ideia da mão que realiza uma ação — que não é um simples movimento orgânico, mas uma muito complexa estrutura expressiva e criadora — é fundamental: a mão como passagem, como mediador e como condição de possibilidade de todas as metamorfoses que tornam possível a poesia e a arte. Ana Hatherly mostra como os gestos que

⁵ O trocadilho não é novo: a própria Ana Hatherly vale-se dele em seu livro publicado em 1970 pela Moraes Editora cujo título é justamente *Anagramático*.

dão origem às suas páginas linguístico-visuais têm uma origem não exclusivamente conceitual, mas nascem do corpo: dizem respeito a movimentos que se dirigem para o exterior e que se inscrevem sobre um suporte material. Essa a gestualidade investida em cada um dos golpes é onnipresente nos seus textos-visuais. (CRESPO, 2017, p. 61)

Os rasgões que constituem a performance *Rotura* fazem pensar na energia da explosão-queda do poema visual (escrita-desenho?) *Carta secreta II — Ah!*, em que irrompe do espaço branco (o mesmo que ela aqui dilacerou) a interjeição “Ah!” repetida manualmente à exaustão.

Passemos, então, à carta.

Cair

Carta secreta II — Ah! é uma escrita-desenho publicada no livro *A idade da escrita*, em 1998. Nela, observamos/lemos a interjeição “Ah!” repetida à exaustão na página de papel, manualmente (isto é, caligraficamente), em diversos tamanhos (algumas grandes e discerníveis, outras tão pequeninas que mais parecem um aglomerado de linhas e pontos — espécie de código Morse explodido), sobrepondo-se, acelerando-se...

Irônica, a carta é a um só tempo suspiro de amor e gargalhada. Cartas de amor são a um só tempo trágicas e ridículas: “As cartas de amor, se há amor/ Têm de ser/ Ridículas” (PESSOA, 1993, p. 84).

Ela, como sugere seu título, é a segunda missiva de três que compõem as cartas secretas do livro *A idade da escrita*. Secretas como quando adolescentes escrevíamos cartas que nunca chegamos a enviar, ficaram guardadas e talvez esquecidas em alguma gaveta ou caixa. São três as cartas secretas, como três atos de uma peça sobre uma história de amor, que começa leve, num paquerar envergonhado e silencioso em *Le début* e termina num *mal d’amour* em *Despedida*.

A carta II é composta de apenas duas letras e um sinal gráfico: “A”, “h” e “!”. Esses caracteres são repetidos, sempre seguindo a mesma ordem (“Ah!”), diversas vezes no espaço da folha, manchando preto no branco. A mancha textual a que esse procedimento caligráfico e continuado dá origem parece precipitar-se para o abismo do limite inferior da folha, descrevendo um movimento vertiginoso de queda.

É justamente essa mancha a cair, em pleno trajeto de queda, que identificamos num primeiro encontro com a carta. [*Uma confissão: o primeiro encontro se dá de maneira furtiva e tímida, afi-*

nal, a própria autora nos adverte que essa é uma carta secreta. Não sem certa resistência teatral (é tudo um jogo de cena, precisamos manter a ilusão de comedimento), o pudor de lançar os olhos em direção a algo secreto é vencido pela curiosidade, mas não completamente a princípio (o tal jogo de cena novamente). Fitamos rapidamente, quase de soslaio, como que pedindo desculpas pela ousadia.]

Olhamos novamente. [Ora, a própria natureza da obra contradiz seu nome: ela foi publicada, quer ousadia maior? Agora sim, reconfortados por essa ideia, podemos olhar com mais calma a tal carta secreta que foi publicada.]

Vemos os caracteres que conhecemos, tentamos seguir alguma lógica de leitura, perseguindo-os. Sem nos darmos conta, somos tragados pela carta, por sua trajetória cadente, e agora nós também nos precipitamos, juntos, para o abismo da folha, prontos para saltar um salto infinito: “[...] movimento insensato pelo qual queremos abrir para a vida olhos já fechados; movimento ligado ao desejo que, como a inspiração, é um salto, um salto infinito: Eu quero ler o que, no entanto, não está escrito” (BLANCHOT, 1987, p. 195).

E esse salto infinito é também um cair em amor — *to fall in love*, em inglês, ou ainda *tomber amoureuse*, em francês. Não nos esqueçamos que essa é uma carta de amor. Escrever uma carta de amor é escrever sobre um fundo de ausência — pressupõe a separação entre os amantes —, querendo suprir a falta e a solidão; cartas de amor são, por sua própria natureza, amores impossíveis. Aqui, nessa *Carta secreta II*, ela é endereçada a um anônimo (não existe um “tu” identificado), ou talvez se dirija ao próprio amor ou ao enamorar-se. Espécie de cópula escritural entre ausentes — e aí o “Ah!” torna-se também interjeição de gozo. Cartas de amor são em si mesmas um gozo, “elas falam de mim, da minha dor, da minha falta, da minha raiva, do meu desespero, e da volúpia de sofrer por amor” (SOLER, 2011, p. 14).

Não nos foge o fato de as duas letras que constituem a carta, A e H, serem também as iniciais da artista. A carta secreta se transforma, metonimicamente, na queda vertiginosa e delirante da própria Ana Hatherly, AH,

(AH!

Ah!

ah!

|.!)

Essa queda — que se dá pela escrita e também pela imagem — nos lembra a Discípula de *O Mestre*, romance publicado em 1963,

quando afirma: “eu quando caio é sempre na vertical”, como explica o narrador: “[p]rovavelmente cai como uma espada que atravessasse o mundo como uma faca que atravessasse um melão maduro e caísse depois sobre sua própria ponta” (HATHERLY, 2006, p. 53).

Ou como um ponto de exclamação, “sobre sua própria ponta”.

!

Conclusão

Tentou-se discutir neste artigo, de maneira breve e não exaustiva, o gesto escritural da artista e escritora Ana Hatherly como um gesto apaixonado. Pensar, portanto, aquilo que se move (e põe em movimento) nas escritas hatherlyanas: o desejo de escrita. Desejo que se move (“Eros é um verbo”, para retomar Anne Carson), corta, inscreve, rabisca e rasura, descreve uma dança que joga com a absoluta proximidade e a absoluta distância.

Um gesto apaixonado é aquele que articula a contradição inerente ao amor, a Eros. Articula, portanto, o paradoxo entre ausência e presença, reverberando a falta e o desencaixe que estão no centro de todo amar. Nesse sentido, pensou-se a escrita como gesto apaixonado a partir de duas ações do corpo que escreve: rasgar e cair.

Em rasgar, examinamos a performance *Rotura*, apresentada uma única vez em 1977, em que Hatherly dilacerou painéis de papel no teto da Galeria Quadrum, em Lisboa. Em seu gesto de corte, enxergamos o verso, e no verso, o amor que ricocheteia e que desencaixa.

Cair nos levou ao encontro de um segredo, a *Carta secreta II — Ah!*. Publicada em 1998 no livro *A idade da escrita*, essa carta composta por apenas três caracteres fez com que, junto com Hatherly, nos precipitássemos no abismo vazio que é um cair de amores, mesmo já cientes, desde a epígrafe, que amar é uma tempestade e uma impossibilidade ansiosa.

Contemplar essas obras, *Rotura* e *Carta secreta II — Ah!*, é colocar-se diante de escritas trespassadas por um punhal, apaixonadas e, por esse mesmo motivo, impossíveis. Lembro aqui de alguns versos de Drummond:

ama torto cada vez
e ama sempre, desfalcado,
com o punhal atravessado
na garganta ensandecida
(ANDRADE, 2016, p. 56)

Escritas que amam torto e desfalcado (que é a única forma de amar possível).

Escritas de rasgar e abrir vazios, de saltar no abismo e cair sobre sua própria ponta.

Repito: escrever é sempre um endereçamento. Toda escrita é endereçada a um outrem, mesmo que esse outrem seja desconhecido, ausente, morto ou apenas imaginado (como nas escritas diáristicas em que, via de regra, começa-se uma entrada nova com um adorável “querido diário”). Indício de um trajeto a ser percorrido até esse outrem, e das possibilidades de desvio (errâncias) nesse deslocamento — extravio, perda, interceptação, roubo, entrega equivocada a um destinatário não pretendido, não-entrega, letra/carta não reclamada, destruição...

Escrever é, então, também traçar um percurso possível entre o eu e esse outrem, um percurso que se desdobra num espaço que se abre sempre e cada vez mais; é imensidão, tangível e in-dimensionável. Escrever é, assim, gesto que traça expectativa e esperança, é desejo amoroso.

O amor se dá, enquanto gesto, justamente na proximidade com o outro e na manutenção simultânea do espaço, da distância entre. Amor é esse doce-amargo da impossibilidade de coincidência entre o eu e o ser amado. Seu *pathos* reside justamente nessa simultaneidade entre proximidade e distância: presença que é também uma certa ausência, desencaixe. E é justamente esse o movimento da escrita que foi aqui analisado. No verso-corte-coreografia de *Rotura* e no precipitar-se/saltar de *Carta secreta II — Ah!*.

A pergunta que paira:

como saltar dos meus versos
para os teus braços?
(HATHERLY, 2005a, p. 5)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CARSON, Anne. **Eros, o doce-amargo: um ensaio**. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CRESPO, Nuno. *Language! It's a virus!* Palavras e imagens em Ana Hatherly. In: FRIAS, Joana M.; EIRAS, Pedro & MARTELO, Rosa Maria (org.) **Ofício Múltiplo – Poetas em Outras Artes**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP); Edições Afrontamento, 2017. p. 55-76.

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

_____. A idade da escrita – poema-ensaio. **Colóquio/Letras**, n. 99, Set. 1987, p. 43-45.

_____. Auto-biografia documental. In: HATHERLY, ANA. **Ana Hatherly: obra visual 1960-1990**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 75-86.

_____. **A Idade da Escrita**. Lisboa: Edições Tema, 1998.

_____. **A Mão Inteligente**. Lisboa: Quimera Ed., 2003.

_____. **A Idade da Escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005.

_____. **Fibrrilações**. Lisboa: Quimera Ed., 2005a.

_____. **O Mestre**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006

_____. **A Neo-Penélope**. Lisboa: &etc, 2007.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8: a transferência**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 49-59.

MAGALHÃES, Danielle. Uma teoria do verso: amor e catástrofe. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 196-212, set./dez. 2020.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

SOLER, Colette. As cartas de amor. In: BORGES, S.; ABRAMOVICH, S (orgs.). Tradução de Vera Pollo. **O amor e suas letras**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011, p. 15-22.

TEAR, FALL, LOVE

WRITING AS A LOVE GESTURE IN TWO WORKS BY ANA HATHERLY

Abstract

This article aims to investigate a specific dimension of the writing gesture present in the poetics of Portuguese writer and artist Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisbon, 2015). Through the analyses of two works by Hatherly – a performance piece produced in 1977 entitled *Rotura* and the visual poem *Carta secreta II – Ah!* (which is also a love letter) published in the book *A idade da escrita* in 1998—, the text presents writing as a love gesture, that is, endowed with the qualities of Eros (its duality and impossibility, its sweet-bitterness, as Anne Carson, after Sappho, puts it). Thus, the article articulates a certain performance-gesture that creates openings and infinite leaps and falls.

Keywords

Ana Hatherly. Writing. Eros. Gesture. Love.