

Alice Varginha Monteiro da Palma

ESCREVER/DESENHAR É FALAR COM O SILÊNCIO

Resumo

O presente artigo aborda a dimensão sonora presente na poética hatherliana a partir da noção de silêncio presente em sua obra. Para isso, analisamos quatro desenhos-escrita de 1979 — *Escrever é falar com o silêncio* e suas variações intituladas *Falar é escrever com o silêncio* —, o desenho *No grande espaço é sempre noite* (1963) e o poema visual homônimo (1965), o texto *eros frenético* (1966) e o poema *Noite Canto-te Noite* (1968).

Palavras-chave

Ana Hatherly. Silêncio. Noite. Escrita. Desenho.

suddenly afar the step the voice nothing then suddenly something something then suddenly nothing suddenly afar the silence

Samuel Beckett, *How it is*, p. 14

Esse artigo nasce do encontro com uma série de quatro trabalhos visuais da escritora, artista e pesquisadora portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) de 1979 e que atualmente pertencem ao Arquivo Fernando Aguiar — *Escrever é falar com o silêncio* e suas variações II, III e IV intituladas *Falar é escrever com o silêncio*. São quatro desenhos-escrita, ou escritas-desenho — coabitam no espaço da folha a escrita e o desenho; na verdade, coabitar não seria o termo exato, posto que, aqui, escrever é desenhar e desenhar é escrever, são um mesmo gesto, talvez melhor, então, confundem-se ou fundem-se no espaço da folha a escrita e o desenho —, em azul.

A essa dupla escrever-falar, presente nos títulos da série disparadora da reflexão aqui proposta, somamos outro elemento, desenhar (elemento que já está presente na série, ainda que não

Professora substituta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. Doutoranda do PPGLCC da PUC Rio. Mestra em Crítica, Curadoria e Teorias de Arte pela FBAUL. Bacharel em História da Arte pela UERJ.

Recebido em: 18/07/2025

Aceito em: 21/10/2025

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 30, 2025.
ISSN: 1679-6888

esteja explicitado nos títulos), tão caro ao pensamento hatherliano que pensa a escrita nas suas diversas dimensões: gestual, visual, sonora, etc. De fato, podemos entrar de diversas maneiras na obra de Ana Hatherly, porque nela somos convidados e conduzidos a pensar através dos cinco sentidos. Aqui, vamos centrar-nos em um desses sentidos, a audição, mais precisamente num fenômeno ou situação a princípio oposta a esse sentido, mas, ao mesmo tempo, fundamental a ele, o silêncio. A escrita hatherliana é, como bem aponta Ernesto de Sousa, uma escrita de silêncio: “é esta capacidade de escrever silêncio que define o trabalho de Ana Hatherly” (SOUSA, 1998, p. 206).

A partir, então, desse silêncio que se inscreve nessa série de desenhos-escrita, saltamos no grande espaço que é a noite. Noite é imagem matricial a que Ana Hatherly retorna em diversos trabalhos. Neste artigo, vamos falar da noite presente no texto *eros frenético* (publicado pela primeira vez no número 2 da revista *Caderno de Poesia Experimental Portuguesa*, de 1965), no poema *Noite Canto-te Noite* (publicado originalmente no livro *Eros Frenético*, de 1968), e nas obras homônimas *No grande espaço é sempre noite* (um desenho de 1963 e um poema visual de 1965, publicado junto ao *eros frenético* no segundo *Caderno de Poesia Experimental Portuguesa*).

Para começarmos, corpos vigilantes.

Pelos eriçam.

Sentiram?

Um tremor.

Começou.

sismos

O primeiro desenho-escrita da série de 1979 intitula-se *Escrever é falar com o silêncio* e nele lemos-vemos no centro da folha a frase que dá nome ao trabalho escrita caligraficamente em duas linhas: na primeira linha, em tamanho maior, “escrever é falar”; na segunda, em tamanho menor, “com o silêncio”. Essa diferença de tamanhos dita visualmente duas intensidades sonoras diferentes para a leitura da frase. Começa com firmeza, em voz alta: “escrever é falar”. Abruptamente impõe uma quebra, muda de linha e de intensidade, fica menor, isto é, mais baixa: “com o silêncio”.

Esse trabalho é o mote da série, é, portanto, a partir dele que Ana cria as outras obras, três variações intituladas *Falar é escrever*

com o silêncio. Em outros termos, ele é o tema para as variações que se desdobram a partir dele. Interessante notar que o uso do termo variação não é por acaso. Ana retoma aqui um conceito musical. Variação é uma técnica de composição musical em que um tema principal é alterado durante algumas/várias repetições com mudanças (por exemplo, na harmonia ou na melodia), ela permite, portanto, a exploração/experimentação das possibilidades de um tema, revelando a inventividade e o domínio técnico do compositor.

Nas variações de Hatherly, as repetições tornam o tema ilegível e possuem um claro caráter vibrátil. Numa, o tema é copiado manualmente e repetido exaustivamente numa letra que apenas nos permite adivinhar o tema (o cérebro quer muito ler a mensagem e então tenta encontrar nos arabescos escriturais aquela frase inicial, completando-a a partir de um ou outro elemento mais ou menos legível que se insinua na imagem), descrevendo um percurso que parece em caracol (mas não o é perfeitamente, algumas linhas se confundem, se perdem, se cortam), ou talvez o padrão seja o de ondas em propagação (como a de quando jogamos uma pedra na água; padrão radial). O resultado é uma espécie de labirinto ou tapete urdido nas voltas que as linhas dão pelo espaço do papel e nos vazios que elas deixam.

Outra variação e agora temos uma garatuja em quatro linhas. Aqui novamente o cérebro busca alguma possibilidade de leitura tradicional, tenta ler nos traços-rastros dos movimentos de volta, subida e descida que a mão desenhou alguma palavra, sílaba ou mesmo letra que permita atingir o sentido. Mas é tudo frêmito, arrepio. E, assim, num tremor, num impulso, a mão risca uma, duas, três, quatro vezes; e rasura um vai-e-vem, vai-e-vem, vai-vem-vai.

Noutra ainda, a imagem-escrita assemelha-se àquela das marcações de um aparelho a medir sismos. É como se Ana fosse ela mesma um sismógrafo, monitorando as ondas e suas variações, e registrando-as na folha de papel em movimentos que repetem aqueles dos abalos que sente. Qual será a magnitude registrada pelo passar de ondas através do corpo de Ana? Sismos são também a propagação de energia, da mesma forma que ocorre com o som. O som é uma onda mecânica (tipo de onda que precisa de um meio de propagação), tridimensional (propaga-se em todas as direções) e longitudinal (o tipo de vibração que gera é paralela à sua propagação).

A imagem parece também a de eletrocardiograma. O que traz à mente John Cage. No início da década de 1950, Cage visita uma câ-

mera anecóica (projetada para eliminar todo som) na Universidade de Harvard, mas ao invés do prometido silêncio, ele ouve algo. Ouve dois sons, um mais grave e outro mais agudo.

Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter uma situação o mais silenciosa possível. Tal sala é chamada de câmara anecoica, com suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Entrei em uma na Universidade de Harvard há vários anos e ouvi dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, meu sangue circulando. (CAGE, 1961, p.8, tradução nossa)¹

Eram os sons dos sistemas nervoso (o sibilo dos nervos) e circulatório (o sangue circulando). Corpo pulsando, emitindo vibração.

O silêncio é também um som.

Anoitece.

Salto no grande espaço silencioso.

noite

O poema *Noite Canto-te Noite*, publicado originalmente em 1968 no livro *Eros Frenético*,² é dividido em três fases, ou seja, é um tríptico. A primeira fase é o texto integral do poema, que agora reproduzo:

Noite
Canto-te noite para que tu definitivamente
existas
Canto o teu nome porque só as coisas cantadas
realmente são e só o nome pronunciado inicia
a mágica corrente
Canto o teu nome como o homem antigo fazia eclodir
o fogo do atrito das pedras
Canto o teu nome como o feiticeiro que invoca
a magia do remédio
Canto o teu nome como o animal que uiva
de noite
Como os animais pequenos bebem nos regatos depois
das grandes feras
Canto-te noite
e tu definitivamente existes nos meus olhos
sempre abertos porque é sempre noite e os meus olhos
são os olhos da criança que nós somos sempre
diante da imensidão do teu espaço
noite
Canto-te noite
e os meus olhos sempre abertos são a pergunta

¹ No original: "For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation".

² Neste artigo usamos como fonte a coletânea *Um calculador de improbabilidades* (2001).

instante pendente de eu te interrogar
noite
e interrogo as coisas em seu estado nocturno
em seu estar sombriamente presentes na tua claridade
obscura
E como é sempre noite
meus olhos abertos perscrutam-te
noite
símbolo de tudo o que me foge
como apertar o ar dentro das mãos
e querer agarrar-te
noite
oh substância
Canto-te noite
com a fragilidade de tudo o que existe perante
uma eternidade demasiado nocturna para os nossos
olhos infantis perante a tua antiguidade
futura
E a nossa voz é uma pequena onda no dorso
de teu oceano de matéria
Um leve arrepio apenas na espantosa espessura
de teu éter
Ah no ar é que tudo acontece
no ar nocturno das idades esquecidas
que previamente desconhecemos
No espaço é que tudo acontece
e o espaço é uma grande noite muito quieta
onde os nossos olhos penetram
no não sabermos até onde
ali
além
no além onde tudo acontece
Oh noite
oh espaço de tudo ser tão ligeiro e impalpável
e sermos nós a respiração da noite
teu bafo ritmado
imperceptível distância
Oh noite augusta majestática dignidade do silêncio
Oh impassibilidade da tua mecânica celeste
Oh organismo primeiro de todos os fins secretos
da compreensão das coisas
Oh inorgânico organismo dos seres
que devorarm
Oh noite diz
a quem servimos nós de pasto
Canto-te noite
como quem pronuncia o Mantra esotérico do teu nome

Canto-te e grito
 para que a poeira que se infiltra em todas as
 coisas se erga de ti como plâncton
 Oh Madre
 matriz de todas as criaturas inferiores que rastejam
 a teus pés cobertas de pó
 esse pó que a cada momento ameaça submergir-nos
 Noite
 Noite
 Oh aranha enorme tecendo tua teia de pó
 Oh noite que desintegras tudo e tudo tu constróis
 Ah noite com nós lambemos tuas duras mãos
 Oh noite que fustigas nossos olhos com tua sombra
 enorme
 Oh noite
 Noite que deixas tanto espaço para o silêncio
 Noite das mil pétalas
 Noite dos mil braços esplendorosos em seu abandono
 Noite dos murmúrios
 Noite dos afagos
 Noite sangue derramado sobre o mundo
 Oh noite noite
 Porque és tão premente?
 Porque sempre estás ausentemente
 longe na tua constância em todas as coisas?
 Noite
 Oh sono
 Oh noite morte tão desejada e longa
 Noite mágica povoada de átomos
 milhões de espíritos encham o teu sopro
 E penetras em nós como uma bala
 E tudo morre quando tu chegas
 E tudo se dilui e se transforma em ti
 Noite alada presciência de tudo acontecer
 tão longe de nós e tão antigamente
 de tudo nos ultrapassar com soberana indiferença
 ante os nossos olhos cegos pelo teu negrume
 Oh noite
 Brilha para dentro de mim
 Acende teus luzeiros em meus olhos
 Ergue teus braços oh noite prenhe de tudo
 Oh vaso
 Oh via láctea de nos amamentares com teu leite
 de sombra
 Oh noite úbere e pródiga
 Aleita tua ninhada faminta
 Noite

Noite
 Grande fera luzidia
 Grande mito
 Grande deus antigo
 Oh noite onde todos dormimos
 Oh noite
 Meus olhos choram já de tanto perscrutar-te noite
 E canto-te
 Canto-te
 Para que tu existas
 E eu não veja mais nada além de ti
 E nada mais deseje senão que venhas outra vez
 levar-me para dentro do teu ventre
 de nunca mais haver noite
 e nada mais haver que noite
 Noite
 Noite
 Oh tu definitivamente além
 (HATHERLY, 2001, p.135-138)

Ele apresenta uma dimensão sonora já no seu título, pela aliteração presente nele (a repetição da consoante oclusiva "t"). Essa aliteração cria um efeito sonoro e rítmico. Além disso, semanticamente há o verbo cantar, reforçando essa ligação com a música, muito importante para toda a construção do poema. Estruturalmente, como escreveu a própria Ana,

ilustra um tipo de experimentação sobre o silêncio, que tem a ver com a minha íntima ligação com a música, inclusive com a música de vanguarda, muito importante para os experimentalistas (lembre-se a presença de Jorge Peixinho nas acções dos experimentalistas) (HATHERLY, 2001, p.19).

O poema *Noite canto-te noite*, para falar com o silêncio, apresenta um programa de exploração do silêncio a partir de uma escrita lacunar,³ ou seja, nas variações II e III, ocorre um apagamento de palavras do poema original. O tríptico poema vem precedido de um programa em que a autora apresenta e explica o texto, dando algumas direções para a leitura. Ei-lo:

O texto seguinte foi concebido como uma partitura musical em que a presença do silêncio, dadas as lacunas criadas no texto, vai aumentando de modo a que, na terceira fase, em que só a palavra «noite» é proferida, o silêncio criado pelo texto eliminado se torne suporte da emoção poética.

I – texto integral;

³ A escrita lacunar é definida por Ana Hatherly como um "programa de exploração do silêncio no texto (...), cuja teorização, sendo em primeiro lugar de origem concreto-musical, foi depois teorizada do ponto de vista linguístico em 'Notas para uma Teoria do Poema-Ensaio' [1981], um texto incluído em 'O Cisne Intacto'" (HATHERLY, 2001, p. 22)

II – eliminação da palavra «noite» deixando em branco o espaço que ocupava no texto integral, espaço que deverá ser lido em silêncio, como uma pausa musical;

III – a leitura da palavra «noite» deve ser feita em voz alta, com a entoação que tinha no texto integral e respeitando os intervalos que correspondem ao texto que foi obliterado. A palavra «noite» surgirá assim como uma intercortada constelação sonora.

(HATHERLY, 2001, p.134)

Depreende-se que a operação fundamental do tríptico é a subtração. Silêncio-ausência-pausa musical. O silêncio não consiste em um vazio, um nada, mas em algo eloquente. Atesta-se, aqui, algo que reluz por sua ausência. Na matemática da subtração, o silêncio não é mutismo pura e simplesmente, mas sim o que podemos chamar, na esteira de Hans-Georg Gadamer, de um emudecimento. No artigo *A Imagem Emudecida*, o filósofo alemão escreve:

[...] quando dizemos que alguém se calou ou se tornou emudecido (*verstummt*), não queremos simplesmente dizer que esse alguém cessou de falar. Quando as palavras nos fogem, o que queremos dizer se coloca tão próximo de nós como algo para o qual precisamos procurar novas palavras. (GADAMER, 1988, p. 123)

O silêncio — a pausa, o branco, o vazio — é prehe porque faz a coisa ausente colocar-se tão próxima de nós de modo a torná-la visível, palpável. “Noite Canto-te para que tu definitivamente existas”, assim começa o poema. “Existir”, esse é o sinônimo de criar. Logo é preciso nomear a “noite” para que ela possa realmente ser, para que ela possa realmente existir. Há, portanto, uma força performativa em cada um desses versos, criando a própria existência da noite: “Canto o teu nome porque só as coisas cantadas realmente são e só o nome pronunciado inicia a mágica corrente” (HATHERLY, 2001, p.135).

Assim, a noite é criada pelo canto, porque “só as coisas cantadas realmente são”. O poema é evocação e invocação da noite. Evocar e invocar têm origem no mesmo verbo latino *vocare* (de *vox*, voz), que significa chamar. O prefixo [e-] exprime a ideia de movimento para fora enquanto o [in-], movimento para dentro. Então, na essência, evocar é chamar, fazendo sair algo de alguma coisa; invocar é chamar, fazendo entrar.

O poema é também um encantamento — que é a um só tempo deslumbrar-se, seduzir-se e enfeitiçar-se, feitiço que requer palavras mágicas (é preciso iniciar a mágica corrente). Operando a dobra, a noite é criada (evoca e invocada e encantada) pela fala e

por seu revés, o silêncio, que é também sua [do canto] condição, que é também quem dita seu ritmo, sua vibração, respiração — permitindo-nos ser “a respiração da noite, teu bafo ritmado, imperceptível distância” (HATHERLY, 2001, p.140).

Se estabelecermos que a escrita de Ana Hatherly tende para a imagem e que nunca abandona a “gramática figurativa da escrita” (PIRES DO VALE, 2008, n.p.), então o silêncio que ela escreve é um silêncio produtivo, expressivo e plástico. A supressão de palavras é realizada sobre um texto integral inicial e, como aponta Sara Campino:

[...] ao longo dessa supressão de elementos textuais, a mancha gráfica mantém a sua estrutura, reduzindo-se apenas a sua densidade, sendo possível aferir em cada momento dessa sequência de operações qual o elemento ausente ou ocultado pela camada que instaura um novo espaço em branco. (CAMPINO, 2020, p.26)

Como podemos observar na Figura 1, que traz a primeira folha de cada uma das três partes do poema.

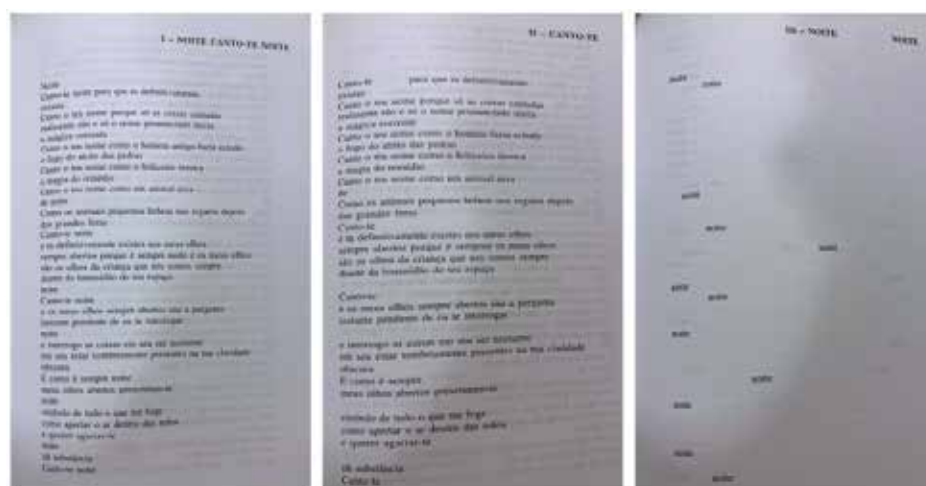


FIGURA 1 – Ana Hatherly, *Noite Canto-te Noite* (excertos). Fonte: HATHERLY, Ana. *Um Calculador de Improbabilidades*, 2001, pp. 135, 139, 143.

Assim, nas variações II e III, o silêncio é também elemento visual. E essa dimensão visual é ela também geradora. Em II o vazio/ausência da palavra *noite* transfigura-se na escuridão celeste pelo silêncio sentido na ausência da palavra esperada, mas rasurada, apagada, ausência opaca; e em III, apesar de *noite* vir repetida várias vezes, ela se manifesta justamente em tudo aquilo que não é a própria palavra noite, nas zonas de silêncio. Tudo vazio, ou quase vazio, apagado, vacante. Apenas a noite ali deambula. É um grande espaço vazio. E sabemos, por palavras suas inscritas no seu poe-

ma-ensaio "Teoria da Obsolência", que "só os actos-criados deixam tudo vazio". (Será que é porque "Escrever é falar com o silêncio"?). Vazio de tudo a não ser noite. E "o espaço é uma grande noite muito quieta" (HATHERLY, 2001, p.140).

E "no grande espaço é sempre noite", lembra-nos Ana Hatherly no poema visual homônimo, publicado originalmente no segundo *Caderno de Poesia Experimental Portuguesa*, naquela que foi a sua primeira colaboração efetiva com os poetas experimentalistas. Na revista, organizada por António Aragão, Herberto Helder e Ernesto Melo e Castro, Ana publica o poema visual (1965), e, no verso o texto *eros frenético* (1966). Reproduzo aqui o poema tal qual aparece na coletânea *Um calculador de improbabilidades* (2001):⁴

Na noite absolutamente não se via nada na terra
e no céu um só satélite.
As máquinas dormiam.
Suas bocas caladas exalavam o cheiro acre do
combustível muito quieto aguardando as próximas
violentas combustões.
As máquinas repousavam suas válvulas escuras e os
lubrificantes cumpriam seu trabalho lento de estarem
ali nos interstícios da matéria sinóvia escorregadia
macia e totalmente aderente.
Eles estavam sentados em cadeiras e apoiavam seus
braços sobre o tampo da mesa placa de madeira que
assentava na extrema fragilidade das suas quatro
patas provisórias.
Eles estavam sentados em cadeiras placas de madeira
assentando em igualmente provisórias patas que
singularmente
davam origem a uma excrescência vertical e
rendilhada uma espécie de cauda aberta rígida que
aqui se chamava singularmente costas.
Sobre o tampo da mesa eles apoiavam seus braços
mutação provisória das barbatanas peitorais que
tendo talvez passado pela fase da membrana alar eram
agora obsoletos meios de locomoção.
Suas pernas poisavam sobre o chão provisórias patas
muito bem arrumadas junto das patas das cadeiras e
o todo formava um curioso engenho de dezasseis
patas assentando na terra onde não se via nada porque
a noite estava absolutamente sem satélites e as
galáxias digo as gala áxias estavam todas com suas
cabeças escondidas debaixo das asas.
Todas as máquinas estavam dormindo o que é o mesmo
que dizer que estavam em seu ser aparente em seu

⁴ O texto do poema é o mesmo publicado em 1965 no segundo *Caderno de Poesia Experimental*. Contudo, a diagramação do texto aqui repete aquela publicada no livro *Eros Frenético*, de 1968, que difere da versão original publicada na revista.

estar entretanto enquanto a entropia esperava lambendo o focinho.

Eles estavam ali sentados em frente um do outro e no silêncio dos xilemas do tampo da mesa alimentavam a provisória vida dos seus corpos aparentes cuja particularidade trágica consiste em não lhes ser possível ocupar simultaneamente o mesmo espaço. Seus corpos mecanicamente equivaliam os satélites que certamente percorriam o espaço.

Seus motores internos tinham ali sido colocados com o fim específico de darem notícia do que encontrassem em sua trajectória no tempo espacial nunca esquecendo que interesse significa distância.

O seu interesse era avaliar a distância que separa todos os corpos e todas as coisas umas das outras de modo que o espaço deixando de ser o incomensurável pudesse tornar-se mensuravelmente fasto para as interessadas trocas gasosas digo frenéticas etimologicamente espirituais ou etéreas.

Eles estavam ali sentados em frente um do outro e suas trocas gasosas se cumpriam regularmente. Digo freneticamente.

Porque era de noite e como o processo da fotossíntese estava suspenso em todos os organismos vegetais havia sobre a terra uma exalação acre de dióxido de carbono de todas as máquinas em seu trabalho nocturno de repouso da luz.

Eles cumpriam seu ciclo evolutivo seu ciclo do carbono que se acumulava brilhantemente negro nas camadas mais fundas da terra onde as florestas agora esperam o momento de voltarem a superfície em forma de chama e renovarem seu ciclo evolutivo gráfico e frenético.

Eles estavam ali aparentemente sentados em frente um do outro e seus corações trabalhavam bem. Seus ventres estremeciam regularmente aos movimentos peristálticos das suas digestões e os seus milhares de células abriam e fechavam suas ignoradas bocas. Seu sangue percorria o mapa das veias sem nenhum engano e tudo se passava absolutamente de uma forma nocturna em que não se via nada.

Eles estavam ali como dois corpos porções delimitadas de matéria frenética sentados em frente um do outro e entre eles estava só a noite sob forma de espaço onde não se via absolutamente nada enquanto a entropia sacudia uma pata.

Eles estavam ali absolutamente suspensos de seus corpos distintos na noite demasiado indistinta das formas acabadas prontas para a consumação do fim único absoluto da indistinção do espaço onde a entropia é um animal incompleto a que falta tudo o que está pra ser no oceano das partículas negativas de toda a criação provisória.

Estavam em frente um do outro.

Sobre a mesa apoiavam seus braços.

Estendem agora suas mãos que se tocam e sente-se uma pausa brusca no movimento da circulação da noite.

Alguma coisa se suspende instante para logo iniciar um movimento rápido uma aceleração de válvulas de combustíveis uma aceleração de bocas ingurgitadas um entumescimento de fibras um tremor de membranas.

Suas mãos agora juntas apertam-se convulsas seus peitos se aproximam suas bocas entreabertas projectam-se ao encontro do beijo em sua escuridão húmida.

Seus corpos vão-se enleando
a mesa cai sobre o flanco.

Suas patas voltam-se emaranhadas nas patas das cadeiras emaranhadas nas patas provisórias dos corpos caídos sobre o flanco enquanto ressoa o trabalho nocturno das ondas do oceano material correndo para a praia de nunca haver limite para a voracidade de dois corpos quererem ocupar o mesmo espaço dentro da máquina do corpo do outro onde tudo é noite e as línguas se confundem e os braços e as pernas confundidos sobre o flanco escancarado dos corpos freneticamente esquecidos da entropia que se prepara para abrir a boca e dar uma gargalhada enorme quando os corpos se encontram julgando perder a propriedade mágica da coesão da matéria na vertigem de entrarem no turbilhão do espaço totalmente ocupado pelo hálito acre dos ilimites da grande máquina da noite. Eles estão ali caídos sobre a terra sacudidos pelo estertor do encontro e enquanto seus corpos se confundem por dentro freneticamente devorando dentro de cada um o espaço escuro da noite de vivermos separados

Ergue-se a noite do seu leito de não se ver absolutamente nada e de repente acordam todas as máquinas e nesse instante

Eles estavam ali sentados apoiando seus braços sobre o tampo da mesa

E eles estavam ali em frente um do outro
no silêncio da sua morte
ocupando diferentes espaços
(HATHERLY, 2001, p. 130-133)

"Na noite absolutamente não se via nada na terra/ e no céu nem um só satélite./ As máquinas dormiam." Assim começa o *eros frenético*, na noite escura. Noite que domina o grande espaço do poema visual. No poema, lê-se (com certa dificuldade, é bem verdade) "no grande espaço é sempre noite", mensagem que surge caligraficamente dentro de um espaço definido por 3 círculos. Desses círculos, um, o do centro, é contornado com traço "cheio", e os outros dois não, os contornos destes são abertos pois consistem em tracinhos, o que gera uma sensação de movimento virtual, como se eles descrevessem um movimento de translação ao redor daquele no meio e/ou de rotação em torno de seus próprios eixos. E tudo isso é sobreposto por um arco gestual elíptico com duas ramificações (uma ascendente e outra descendente), e um salpicado de tinta, como poeira, ou sangue derramado sobre o mundo, "seu sangue percorria o mapa das veias sem nenhum/ engano e tudo se passava absolutamente de uma forma/ nocturna em que não se via nada" (HATHERLY, 2001, p.131).

A sobreposição de três códigos (caligráfico, geométrico e gestual) cria uma sensação de profundidade do campo espacial. Quando comenta esse poema de Hatherly, E.M. de Melo e Castro lembra Sarduy quando este comenta Kepler:

Quando Kepler descobre, após anos de observação, que Marte descreve em torno do Sol não um círculo mas uma elipse, tenta ainda negar aquilo que viu: tão fortes são a conotação teológica e a autoridade icônica do círculo, forma natural e perfeita. O saber permanece demasiado articulado com as concepções da antiga cosmologia para retirar de súbito ao movimento circular o seu privilégio de razão.... (SARDUY apud MELO E CASTRO, 1995, p. 224)

A elipse faz surgir um ponto de referência novo:

[...] algo se descentra, ou melhor dizendo, desdobra seu centro; presentemente a figura matriz já não é o círculo, de centro único, radiante, luminoso, paternal; mas a elipse, que opõe a este foco visível um outro foco igualmente ativo, igualmente real, mas obturado, morte, noturno, centro cego, reverso do yang solar germinador: ausente. (MELO E CASTRO, 1995, p. 225)

O poema visual de Hatherly opera de maneira análoga, pois subverte a leitura do círculo perfeito (radiante, luminoso, paternal),

aqui a subversão se dá na sobreposição da caligrafia e da elipse em caráter gestual (opondo-se aos círculos), num embate entre uma linguagem matemática (das máquinas que dormem) e as caligráfica e gestual (dos corpos, “porções delimitadas de matéria frenética”). Ambas elípticas.

No grande espaço é sempre noite é o nome também de um desenho produzido por Ana dois anos antes do poema visual. Nele, Ana Hatherly também impede a legibilidade completa do círculo perfeito ao cortar seu topo, corte que chama de subversão, porque desvia a expectativa de leitura do espaço astronômico a partir de modelos mais ou menos conhecidos de mapas do céu. Além do corte superior, ela delimita um terço do círculo e pinta-o com uma cor ocre, delimitando um outro lugar dentro do círculo. Um espaço habitado por outras esferas, outros corpos celestes, corpos de escrita. “Eles estavam ali em frente um do outro/ no silêncio da sua morte/ ocupando espaços diferentes” (HATHERLY, 2001, p.133).

Eros frenético foi republicado no livro homônimo de 1968, antecedendo justamente o poema tríptico *Noite Canto-te Noite*, completando o movimento-encantamento-chamamento da noite, do seu éter, seu espaço, grande espaço em que tudo acontece.

Oh noite
Noite que deixas tanto espaço para o silêncio
(...)
Noite
Noite
Oh noite tu definitivamente além
(HATHERLY, 2001, p. 141-142)

considerações finais

Escrever, desenhar, falar, escutar — em Ana Hatherly, esses gestos confundem-se num mesmo movimento de inscrição no espaço e no tempo. Como vimos ao longo deste percurso, sua obra tensiona as fronteiras entre palavra e imagem, som e silêncio, superfície e profundidade, fazendo da folha um campo de vibração onde o corpo da linguagem pulsa e reverbera.

A escrita hatherliana, atravessada pela escuta e pelo silêncio, nos convoca a perceber a linguagem não apenas como representação, mas como experiência sensorial e corporal, afinal, “Escrever é falar com o silêncio” e “Falar é escrever com o silêncio”, como nos lembra a artista.

Em seus desenhos-escrita e poemas (poemas visuais, poemas cantos), o silêncio aparece como ruído de fundo, vibração subterrânea, vestígio do gesto. É nesse campo movediço entre ausência e presença, entre corpo e cosmos, entre som e silêncio, que Ana Hatherly inscreve a sua poética. Uma poética do risco (do traço e do perigo), do tremor (sísmico e sensível), da falha (como potência criadora). Uma poética que nos propõe não apenas uma mensagem ou uma imagem a decifrar, mas também uma escuta a afinar. Obra feita de pausas, de espessuras gráficas, de arabescos caligráficos, de manchas, de gestos.

Porque talvez o que Hatherly nos propõe, ao fim e ao cabo, seja menos uma leitura e mais uma vigília. Um estado de atenção noturna, em que o silêncio — vibrátil, denso, grávido — nos fala. E nós, em resposta, escrevemos.

Referências

- BECKETT, Samuel. **How it is**. Translated from the French by the Author. London: John Calder, 1977.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPINO, Sara Lacerda. **Exercícios do olhar: leituras das poéticas experimentais portuguesas da segunda metade do século XX**. 2020. 514 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020.
- GADAMER, Hans-Georg. “A Imagem Emudecida”. In **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, n.6, p. 123-133. Rio de Janeiro: Dezembro 1988.
- HATHERLY, Ana. **Um calculador de improbabilidades**. Lisboa: Quimera Ed., 2001.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. (H)a ver Ana Hatherly. Notas sobre a Poesia Visual. In **Vãos da Fénix Crítica**. Lisboa, Ed. Cosmos, 1995, p. 223-238.
- PIRES DO VALE, Paulo. **O jogo ou a arte do suspenso**. SNPCultural, 2008. Disponível em <https://www.snpcultura.org/vol_a_arte_do_suspenso.html>. Acesso em 10 jun. 2025.
- SOUSA, Eernesto. Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. In **Ser moderno ... em Portugal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. pp. 201-213.

TO WRITE/TO DRAW IS TO SPEAK WITH SILENCE

Abstract

This article addresses the acoustic dimension in the poetics of Ana Hatherly focusing on the silence inscribed in her works. We will analyze four writing-drawings from 1979 — **Escrever é falar com o silêncio** and its variations entitled *Falar é escrever com o silêncio*—, the drawing *No grande espaço é sempre noite* (1963) and the eponymous visual poem (1965), the text *eros frenético* (1966), and the poem *Noite Canto-te Noite* (1968).

Keywords

Ana Hatherly. Silence. Night. Writing. Drawing.