

SE TÃO CONTRÁRIO A SI MESMO É O AMOR: TISANAS, DE ANA HATHERLY

Andreia Oliveira¹

RESUMO: As *Tisanas*, de Ana Hatherly, editadas desde 1973, não só se apresentam como um novo gênero literário como constituem um *work in progress* sem fim à vista. Restringindo o *corpus* de análise, elencar as definições de amor que os fragmentos textuais fornecem é o principal objetivo deste estudo. Para além disso, destacam-se o *non sense* e a posição e memória do sujeito de enunciação relativamente às situações que observa, sente, experiencia.

Palavras-chave: hibridismo ó paradoxo ó definições.

If so unlike himself is love: Tisanas, by Ana Hatherly

ABSTRACT: Edited since 1973, the *Tisanas*, by Ana Hatherly, not only introduce a new literary genre, but also compose a never-ending *work in progress*. As we filter the *corpus*, our main purpose is to list the definitions of love given by textual fragments. Furthermore, we underline the *non sense* and the subject's position and memory towards what is observed, felt and experienced.

Key-words: hybridism ó paradox ó definitions.

Esta noite sonhei oferecer-te o anel de Saturno
e quase ia morrendo com o receio de que não
te coubesse no dedo.

(Jorge de Sousa Braga, oPoema de Amorõ in *O Poeta Nu*)

No panorama cultural, nomeadamente no artístico e literário, Ana Hatherly é uma figura de destaque. A par de E. de Mello e Castro, foi uma grande impulsionadora da corrente de poesia experimental nos anos 60 e 70, situando-se num momento crucial de ruturas e de exploração de um universo poético totalmente inovador.

Este ano são-lhe dedicadas pelo menos duas exposições que relembram e celebram o seu importante trabalho como poeta e artista: a primeira, em Lisboa, organizada pelo Teatro

¹ Mestranda na Faculdade de Letras da Universidade do Porto(Estudos literários, culturais e interartes). Porto, Portugal. Andreia.Oliveira17@gmail.com

D. Maria e Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, faz uma retrospectiva das quatro décadas do seu processo criativo; a segunda, da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, *õArtistes-Poètes, Poètes-Artistesõ*, consagra a complementaridade entre poesia e imagem, exibindo as grandes obras de poesia e pintura de artistas portugueses do século XX.

Estudar a obra de Ana Hatherly torna-se um exercício imprescindível. Nesta reflexão, temos como propósito debruçarmo-nos sobre o amor e a sua definição nas *Tisanas*, õpequenos poemas em prosa escritos em várias épocasõ (FERNANDES, 1997, p. 258) que se inserem numa estética fragmentária. Ana Hatherly publica-as desde 1969, ano em que vem a público *39 Tisanas*, seguindo-se, em 1973, *63 Tisanas* e *351 Tisanas*, em 1997². A edição mais recente data de 2006 e engloba os 463 fragmentos que constituem a totalidade da obra, tendo, por esse motivo, o título *463 Tisanas*. Optámos então por fazer uma seleção do nosso objeto de estudo, por se tornar improfícuo, neste tipo de reflexão, trabalhar com um *corpus* tão vasto, como é o caso dos fragmentos editados até aos dias de hoje. Por esse motivo, fizemos uma rígida escolha textual, decidindo fazer a análise das *tisanas* número 30, 114,115, 206, 221, 223, 249, 285, 293, 295, 317, 346 e 347³.

Afigura-se uma questão fundamental: o que será uma *tisana*? Dentro do conjunto de géneros conhecidos, não encontramos nenhum dado acerca desta questão. Consultando o *Dicionário da Língua Portuguesa*, lemos:

õtisana n.f. bebida pouco carregada de princípios ativos provenientes de uma decocção, maceração ou infusão de ervas , geralmente com aplicação medicinal (Do gr. *ptisáne*, «bebida feita com cevada», pelo lat. *ptisana*)õ (AA.VV., 2009, p. 1551).

Inicialmente, parece não existir qualquer tipo de relação, mas, num estudo mais cuidado, apercebemo-nos de que a designação não foi escolhida por mera casualidade mas, por, em primeiro lugar, evidenciar a ligação conhecida da autora à cultura oriental, que valoriza singularmente a ingestão de tisanas com fins terapêuticos e, nesta linha de sentido, notamos que o trabalho de Ana Hatherly sobre o texto faz com que *Tisana* pareça um *remédio*, em pequenas doses (porque geralmente breve), que explora múltiplos universos temáticos, formas e construções. Este medicamento é õelaborado para despoetizar a poesia, pelo uso da prosa em vez do verso e pela recusa de uma retórica do eu, que cede lugar à

² Lembramos ainda que em *Poesia 1958-1978* (1980), de Ana Hatherly, encontramos, a par de outros textos, publicadas algumas destas *tisanas*.

³ Servem-nos de base as edições de 1980 e de 1997.

pintura de eventos. (TEIXEIRA, 2009, p. 67). Julgamos que esta *despoetização* não é radical, uma vez que, ainda que haja efetivamente uma escrita prosaica, encontramos figuras de poesia que se mantêm intactas, constituindo então um entrave a este processo.

Como *work in progress* sem fim à vista e sujeitas a uma permanente metamorfose, as *tisanas* fazem com que seja difícil a classificação dentro de um género canónico precisamente por serem diversas em todos os níveis de criação. Mais do que isso: concordamos com Alexandre Teixeira quando este afirma que a palavra *tisana* também nomeia o género poético criado pela autora a partir da mescla singular de outros géneros (í) (Ibidem). Estamos perante, portanto, de um género original e novo que poderá ser acrescentado à lista dos que já conhecemos. O hibridismo de géneros que origina este novo género é, sem dúvida, um dos aspetos a ter em conta na análise destes fragmentos, que possuem um elevado poder de síntese, e que se revelam um território de suspeita de todas as convenções, sinal da literatura moderna e busca de um nível muito profundo de sentido, de uma autenticidade que está para além da ficção, nas palavras de Maria João Fernandes (1997, p. 258).

Acrescentamos nós que, criando um novo mundo e, conseqüentemente, uma nova realidade, Ana Hatherly agita a segurança das formas, as ideologias, as representações tradicionais do leitor, mostrando que o nosso conceito de realidade é apenas um reflexo da maneira como organizamos a linguagem e o pensamento, como afirma Cláudio Teixeira (2007, p. 312). Constitui, por isso, uma visão alternativa do mundo que desestrutura hierarquias e hierarquizações justamente por oferecer uma dimensão jamais pensada e, claro está, conhecida.

Observando o conjunto da obra, notamos que não há qualquer tipo de ordem, seja ela cronológica, temática, construtivista ou outra. As *Tisanas* recusam a sistematicidade, apesar de numeradas, daí que o leitor não precise de seguir rigorosamente a disposição pela qual aparecem organizadas no livro. Pode escolher livremente qual a tisana que tomará ao abri-lo, estando sujeito a degustar sabores mais doces, mais quotidianos, mais ácidos, mais amargos e, por vezes, a provar de um trago todos estes sabores se estes se juntarem numa só infusão.

Ainda que a variedade seja um dos traços essenciais da obra e que a ambigüidade se manifeste desde o aspecto conceitual das *Tisanas* até o estrutural e temático (Idem, p. 310), conseguimos reunir treze fragmentos sob a égide da grande temática do amor, e será neles que centraremos agora a nossa atenção.

Previamente à análise individual das mesmas, podemos, não só para este grupo, mas como para todos os textos selecionados, estabelecer um conjunto de traços comuns e que ajudam a caracterizar este original exercício de linguagem, como são exemplo a relação espaço-tempo, que se define, por um lado, por uma pluralidade de lugares (e consequentemente de situações) e, por outro, pela inexistência de um tempo concreto. A nosso ver, são um trunfo na estruturação da obra, na medida em que contribuem para a sua aplicação universal e atemporal. A par disto, realçamos a redução progressiva das proposições a um mínimo vital, como nota Jorge Listopad na recensão à edição de 1973, na revista *Colóquio/Letras* (Cfr.1973, p. 83). Esta redução torna todos os elementos do texto indispensáveis e insubstituíveis, contribuindo assim para a densidade textual e sintetismo de cada uma das *tisanas*.

Começando o estudo pela tisana número 30,

[õA sabedoria do amor consiste na aprendizagem pelo sofrimento, do prazer nele contido. Estava meditando neste princípio fundamental quando o telefone começou a tocar. Não atendi imediatamente porque nesse mesmo instante senti uma dor aguda na região do simpático. Sem saber, por momentos, se devia atender ao telefone ou à simpatia, resolvi finalmente atender o telefone e levantando o auscultador oiço uma voz aflita que do outro lado me diz é da companhia venham depressa. Tomo nota do endereço. Saio correndo. Entro no carro e dirijo-me para o local indicado. Chegando lá vejo grandes jactos de água saindo pelas janelas. Tento forçar a porta. Quando a porta cede vejo uma enorme massa de água avançando para mim. Na crista da onda uma mulher morta segura um telefone semiafundado. Fecho a porta e regresso a casa inundada pelo delicioso prazer.ö
(HATHERLY, 1973, p. 140)]

mais extensa do que as que adiante estudaremos, identificamos uma máxima primeira que regerá o texto e que afirma que a sabedoria do amor é indissociável de uma aprendizagem polarizada entre o prazer e a dor. A partir daqui, o enunciado, em discurso indireto livre, constrói-se assentando na descrição concisa de todos os passos dados pelo sujeito de enunciação até conseguir chegar ao local que lhe havia sido indicado na chamada telefónica que interrompe o seu raciocínio. Chegando, depara-se com um cenário de inundação e consequente morte por afogamento, que nos leva impreterivelmente ao princípio fundamental do início da tisana: assistindo a uma cena de dor e destruição, o sujeito, à semelhança da inundação ocorrida no local onde se encontrava a mulher com o telefone, é inundando pelo prazer. Apuramos, como explica o psicólogo Rollo May, que há um duelo entre duas forças

opostas, *Thánatos* e *Eros*, a que òluta pela vida contra a tendência de morteö (1975, p. 95). Ainda que assistamos a uma vitória de *Thánatos* através da morte da mulher, é perfeitamente possível regressar ao ponto de partida, vincando-se, desta forma, a circularidade da tisana, e concluir que o amor é paradoxal ao infligir simultaneamente gozo e dor⁴.

õ114

Estou na arcada da velha praça é quase noite. O tráfego está no auge. Estou perto do café que Fernando Pessoa frequentava. Olho o céu e digo parece de papel pardo. Encosto-me a uma das colunas. Penso e repenso o suicídio diário. Estou triste. Não posso amar senão em liberdade.ö (HATHERLY, 1973, p. 165)

Neste fragmento, é-nos apresentada uma situação concreta na qual o sujeito de enunciação, que se encontra na arcada de uma praça, volta a descrever o que os seus olhos testemunham, salientando-se a movimentação e o caos citadino que a ele próprio se opõem. Refere que reflete acerca do suicídio diário, que nos parece ser a visão da vida apressada de todos os dias e que constitui uma prisão pela rotina a que está sujeita. É essa a justificação para que o verbo amar só possa ser conjugado em liberdade, sem estas correntes do quotidiano a colocar entraves à sua plena realização. Movendo-se do particular para o geral, o sujeito enunciativo termina equiparando amor e liberdade.

Na tisana 115, verificamos o mesmo tipo de construção do enunciado, mesmo apresentando um cenário diferente da tisana anterior, constituindo inclusive uma imagem enigmática⁵:

õ115

Caminhamos ao longo do rio. É de noite caminhamos por entre os buracos do pavimento e os destroços do quotidiano alheio. São pilhas enormes de caixotes. Olhamos a lua e não sentimos nada. Está frio. Vamos embora digo. Pensamos no sofrimento alheio. Sentimo-nos impotentes. Ama-se por exclusão.ö (*Ibidem*)

Lembramos que a ideia de quotidiano continua presente, mas desta vez está já em destroços. O vocabulário aponta para a negatividade e para a destruição do(s) outro(s). O seu sofrimento

⁴ A propósito desta expressão e do tipo de visão apresentada, lembramos, como apontamento breve e/ou pista para futuras leituras, o poema òGozo e Dorö, de Almeida Garrett, em *Folhas Caídas* (1853).

⁵ Note-se que este tipo de imagens, vinculadas ao *koan*, tem como propósito tornar o pensamento mais complexo, mas, ainda assim, decifrável. Desta forma, o leitor é levado a pensar a nova realidade que lhe é dada a ver, tal como apontámos acima, fazendo-o construir uma nova dimensão de ideias e princípios que são diferentes dos seus. Estando a sua estabilidade perturbada, o seu único caminho é aceitar o que diz a *receita* da tisana e olhar e pensar o mundo de uma forma totalmente diferente. Como nota Cláudio Teixeira, o *koan* funciona como um òmecanismo sutil que conduz a uma pluralidade de rotas de leitura e de construção de significadosö (2009, p. 78.)

provoca a impotência do sujeito poético, que nada pode fazer para ajudar, que nada sente. Só conclui, acrescentando mais uma faceta do amor, numa perspectiva humanista e de relação com o outro, que este amar é equivalente a excluir, que obriga inevitavelmente a escolher um caminho e, por conseguinte, a abandonar outro. Excluir é também perder e daí parece-nos provir a incapacidade humana de alcançar a totalidade. Destacamos, pela similaridade, as tisanas 114 e 115, que serão uma variação do mesmo processo de escrita e encadeamento narrativo, exercício que encontramos frequentemente nesta obra.

Um novo eixo de reflexão é introduzido pela tisana 206, que lembra uma receita, um modo de solucionar uma questão: o amor.

õ206

Como resolver o amor: jovem par idealista com infinitas crianças à volta (little undignified pigs, because all animals become undignified when kept)? Caramba, em que espantosa complicação simplificada se resumem as paixões humanas!ö (HATHERLY, 1997, p. 88)

Neste fragmento não há qualquer localização espacial e é-nos apresentado um cenário que abala os estereótipos que tenhamos enraizado, por nos colocar, através do absurdo, perante uma situação arquitetada no limite, no caso, o *jovem par* e as *infinitas crianças*, que apontam imediatamente para a alegria e a explosão da vida, característica esta partilhada pelas paixões humanas. O resumo destas é fornecido pela máxima em inglês (que nos remete para a exploração de diferentes sistemas linguísticos) que se revela uma antitética *complicação simplificada* que, traduzida, significa: õpequenos porcos indignos, porque todos os animais se tornam indignos quando amestradosö. A comparação do humano ao animal faz sentido: um animal amansado perde a sua essência de liberdade e um ser apaixonado perde igualmente o mesmo, visto existir dependência em relação ao objeto que ama. Deduzimos então que amar é também transformação e, conseqüentemente, mudança de condição.

õ221

Estou diante da TV. Penso em ti. Vejo a minha rival absoluta ó uma mulher vulgar, de pernas curtas, busto chato. Num close-up vejo-lhe os olhos, o cabelo preto curto. Compreendo que a minha imagem pode ser completamente obliterada por uma mulher como esta, porque aquilo que eu tenho e sou até em excesso não conta absolutamente nada para ti. Porque na verdade não se ama nunca, só se deseja.ö (*Idem*, p. 93)

õ285

Penso em ti com apreensivo carinho. Realmente, entre a dor e o sonho, até quando conseguirei manter esta obsessão prática, este quase incesto?! O verdadeiro amor é um acto indisponível.ö (*Idem*, p. 110)

317

Estou no meu quarto. Deitada na minha cama. A luz está acesa. Oiço música. Penso em ti mas não é em ti. É um tu abstracto porque a tua ausência é uma lesão incurável que se imaterializa com o tempo. Por fim adormeço. Quando acordo de manhã sinto-me feliz por ter conseguido dormir. (Idem, p. 118)

Analisamos estas tisanas em conjunto porque apresentam um traço comum: o sujeito de enunciação pensa no outro em diversas circunstâncias. Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, escreve:

Que quer isto dizer, «pensar em alguém»? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. (í) Pois, em si mesmo, esse pensamento é vazio: eu não te penso; apenas te faço regressar. (í) (2010, p. 56).

Dirigindo o seu pensamento para aquele que ama, o sujeito de enunciação fá-lo regressar através da memória nos três fragmentos. No entanto, percebemos que há pequenas diferenças entre elas: na 221 há apenas um pensamento, na 285 há uma emoção associada, o *aprensivo carinho*, no qual observamos uma dimensão disfórica; na 317, a contradição «Penso em ti mas não é em ti» resume o que refere Barthes ó o outro já não é aquele que o sujeito reconhece, mas algo abstrato, visto que a imagem se esbate ao longo do tempo e a ausência provoca dor. é uma *lesão incurável*, uma marca que jamais desaparecerá do sujeito, ele ligado ao corpo e o outro cada vez mais distanciado e remetido para o domínio do imaterial. Temos, portanto, simultaneamente, sob o mesmo tópico, diferentes visões.

A tisana 221 é a acérrima negação do amor e a assunção do desejo como princípio de vida e tem como ponto de partida (mais) uma narrativa enigmática: ao ver a imagem de uma mulher na televisão, que considera sua rival, o sujeito percebe que ele próprio não tem qualquer importância para o outro. O desejo, então, é algo que se encontra nele próprio e não requer reciprocidade. Por outro lado, na tisana 285, o tom de angústia torna-se mais evidente devido à dor que o sonho causa. Sendo um sujeito sonhador mas em sofrimento porque não há concretização, o outro é pensado numa dimensão disfórica, que se acentua com a identificação de sonho com *obsessão prática*, e que culmina com a apresentação de uma nova equivalência do amor: é um *acto indisponível*. Se sonho é pensamento e ato remete para ação e, por conseguinte, dinamismo, estamos perante um problema difícil de solucionar, daí se concluir que amor é indisponibilidade.

õ223

Entre amantes há uma inadequação essencial que mais tarde ou mais cedo se revela pela intolerância crescente que leva à rejeição. Atingido esse ponto começa o período do lamento alegórico, o período das citações. Realmente o avesso não explica nenhum direito.ö (HATHERLY, 1997, p. 92)

Esta tisana revela a relação entre os amantes, que é meticulosamente analisada por etapas, como se fosse a descrição de um medicamento e dos seus efeitos secundários durante o período em que é tomado. Existindo sujeitos diferentes, estará constantemente presente uma inadequação tida como essencial, ainda que não se manifeste de imediato. Contudo, com o passar do tempo, e conseqüentemente com o conhecimento do outro, ela é revelada através da intolerância para com este e deságua em rejeição. õAmar é abrir-se tanto ao negativo como ao positivoö, afirma Rollo May (1975, p. 111); neste fragmento, verificamos o domínio da negatividade, que transforma amor em repulsa, e assistimos à conclusão do sujeito de enunciação, que nos parece ser uma possibilidade de leitura: tudo o que é contrário ao amor não é suficiente para o explicar, para o definir (assumindo que o avesso é esta negatividade e que o direito será o amor feliz).

õ249

Olho-te e penso naquele poeta que fala da loneliness of much beauty. Quantas vezes nos sentimos extraordinariamente sós embora sentindo-nos felizes. O amor é impossível mesmo quando possível.ö (HATHERLY, 1997, p. 100)

O olhar do sujeito de enunciação prende-se na imagem do outro, que o faz lembrar a solidão da beleza cantada na poesia. Através deste *flash* de memória, o seu pensamento desloca-se daquele que vê e detém-se no facto de a felicidade também poder significar solidão e que, por esse motivo, o amor se torna paradoxal: *impossível mesmo quando possível*, na medida em que, mesmo que haja circunstâncias favoráveis à sua vivência, há impedimentos de diversa ordem (neste caso ligados ao desamparo que o sujeito, e por extensão qualquer ser humano, sente) que fazem com que não possa ser desfrutado plenamente.

õ293

Tisana de amor sem par. Vens de muito longe só para me ver. Corro para ti, abraço-te. Logo a seguir vais-te embora. Nessa noite sonho contigo, sonho que encosto o rosto contra o teu peito e sinto uma indescritível sensação de bem-aventurança. Durante todo o dia seguinte penso nesse sonho. À noite sonho outra vez contigo. Estamo-nos despedindo. Pergunto: sabes quanto eu teí Tu respondes: sei, mas não quero dizê-lo nem ouvi-lo nem sequer admiti-lo. Então acordo e compreendo que a nossa união nunca se dará porque não é mística nem mítica.ö (*Idem*, p. 112)

õ295

Tisana de amor tranquilizante. Não receie, que eu partilho o teu alarme.
Também eu tremeria de medo, talvez até fugisse aterrada se o possível fosse.
Penso nisto e depois escrevo-o. Quero sobreviver, é claro.ö (*Idem*, p. 113)

Agrupamos estes dois fragmentos porque, para além de subordinados ao mesmo tema, são os únicos que têm como designação *tisana* (sendo depois especificados por um sintagma preposicional que os distingue), tornando-se mais claro desde logo aquilo de que se vai falar. A 293 é mais extensa, porque também mais inquietante, e apresenta uma narrativa que corresponde a uma parte de uma história de amor que não resulta. O sujeito de enunciação relata o seu encontro com aquele que ama, o posterior afastamento, o sonho que teve durante a noite e que lhe traz tranquilidade e o pensamento contínuo, no dia seguinte, sobre esse mesmo sonho. Deduzimos então que o sonho é uma constante (não só nesta *tisana* mas em muitas outras), ocorrendo durante o sono ou até mesmo assumindo a forma de um sonho acordado, destacando-se o papel fundamental da imaginação e o funcionamento do sonho como revelação. É dessa forma que o sujeito de enunciação percebe que, mesmo que haja possibilidade, aquele amor não poderá resultar (e aqui notamos um ponto de contacto com a *tisana* 249, cuja conclusão é esta) por não ser uma união *mística nem mítica*, sublinhando-se aqui o jogo de palavras, o humor e a ironia, que são processos recorrentes na escrita hatherliana.

A *tisana* 295 surge como uma infusão com a indicação terapêutica de acalmar o espírito desassossegado do sujeito que ama e que sofre, dois estados coincidentes. Na verdade, palavras como «alarme», «medo» e «fuga» são indicativos do conjunto de emoções que o amor provoca, chegando, por vezes, a devorar o ser humano. Por também doer, o amor despoleta efeitos secundários no sujeito, e a tranquilidade pode constituir uma via de sobrevivência. Aliás, o amor, pelo excesso ou pela carência, pode tornar-se nocivo ao sujeito, e daí provém a sua urgência vital do ser em manter-se tranquilamente à superfície.

õ346

A noite deslumbrava tão grande era a cintilação do céu. Penso em ti. Quero escrever-te, enviar-te meus pensamentos, a tranquila diferença longe do meu corpo que explode na minha escrita levemente selvática. Mas depois desisto. A renúncia ao desejo é o mais requintado gozo.ö (*Idem*, p. 127)

Dentro desta *tisana*, destacamos em primeiro lugar a oposição entre pensamento e corpo, apontando cada um dos elementos para direções distintas. Enquanto o primeiro é calmo e controlado, o segundo, estando fortemente ligado ao desejo, é percorrido

por o Eros, como instinto de vida, como nota Herbert Marcuse (1981, p. 180), e, por esse motivo, é descontrolado, como facilmente provamos através da explosão que o sujeito de enunciação menciona. Este desejo direciona-se para a escrita e é atacado pela sua leveza, o que entra claramente em confronto com o movimento anterior. Nesta relação entre corpo, escrita e desejo, encontramos uma verdade obscura: o sujeito obtém prazer pela abdição do desejo, sensação que não se aplica exclusivamente a este gozo de escrita, mas a qualquer circunstância humana. São a humanidade e a sua pluralidade de vivências e emoções que explicam reações tão paradoxais, e que, a um nível mais profundo, fundamentam as lutas várias que o ser humano tem dentro de si e com as quais se debate diariamente.

347

Um jovem aproxima-se de uma senhora e diz-lhe: se você tivesse menos trinta anos apaixonava-me por si. A senhora responde: o amor é cosa mentale, além disso ainda tenho todos os dentes. De facto, apaixonar-se é algo que só acontece ao próprio. (HATHERLY, 1997, p. 128)

Gilles Deleuze, em *Logique du Sens*, afirma: «Non moins qu'une détermination de signification, le non-sens opère une donation de sens.» (1969, p. 87). Nesta tisana, estamos perante este tipo de operação: o *non sense* que constrói o brevíssimo conto funciona pela criação de um novo sentido que o sujeito de enunciação trabalha de forma enigmática, como é seu hábito, e que aproveita, através da exploração da problemática do amor entre pessoas de idades diferentes, para falar do amor e mais especificamente de como é apaixonar-se, concluindo que é algo inteiramente ligado a cada um dos indivíduos e depende exclusivamente deles e não de outros. A propósito desta questão, evocamos a tisana 221, na qual uma mulher observava a sua rival, valorizava as suas características, mas inferia que nada disso contaria para o ser amado, porque *apaixonar-se é algo que acontece ao próprio*, ou seja, tem como núcleo cada ser humano. Por outro lado, chamamos a atenção para a definição do amor fornecida: *é cosa mentale*, expressão pertencente a Leonardo da Vinci e cunhada no âmbito da pintura como sua definição. Através desta associação, depreendemos que o amor é um objeto da inteligência, do intelecto e, por esse motivo, pode acontecer somente a cada ser humano na sua singularidade e inteligibilidade, afastando-se assim qualquer tipo de pulsão erótica orientada para a dimensão do desejo, da matéria, do corpo.

Dada a multiplicidade de visões apresentadas acerca do amor, deduzimos que não há a aplicação da dicotomia certo/errado. Todas as perspectivas convivem entre si e têm pontos de contacto precisamente porque o amor é plural, antes de qualquer outro traço. Rollo

May, em *Eros e Repressão: amor e vontade*, afirma, a propósito de Freud e Platão, que o que estes têm em comum é o facto de ãmbos acreditarem que o amor é fundamental à experiência humanaö (1975, p. 97), e, a nosso ver, é também o que verificamos nesta escrita misteriosa do amor em Ana Hatherly.

Para além das dimensões do desejo, da paixão, da impossibilidade, da recusa, da dor, entre outras, que estão presentes, estas tisanas debruçam-se sobre o amor humano, o amor pelo outro e por si próprio e sobre o conhecimento, porque amar é também conhecer. Sem esquecer que a nossa reflexão é válida para o *corpus* poético escolhido e não para uma aplicabilidade à totalidade da obra, questionamo-nos sobre até que ponto não haverá uma teoria implícita do amor nas *Tisanas*. Tendo em conta a análise e a relação entre as mesmas, defendemos que haverá efetivamente uma teoria, cujos princípios gerais parecem ser as máximas contidas na maioria dos fragmentos (ãA sabedoria do amor consiste na aprendizagem pelo sofrimento, do prazer nele contido.ö (30); ãNão posso amar senão em liberdade.ö (114); ãAma-se por exclusão.ö (115); ãlittle undignified pigs, because all animals become undignified when kept?ö (206); ãPorque na verdade não se ama nunca, só se deseja.ö(221); ãRealmente o avesso não explica nenhum direito.ö (223); ãO amor é impossível mesmo quando possível.ö (249); ãO verdadeiro amor é um acto indisponível.ö (285); ãA renúncia ao desejo é o mais requintado gozo.ö (346), ãDe facto, apaixonar-se é algo que só acontece ao próprio.ö (347)), que apresentam um núcleo de construção perfeitamente compatível com o aforismo e que são demonstrados através das pequenas narrativas que contam. Salientamos, então, que são seguidas à risca as etapas constituintes da elaboração teórica, o que ajuda a sustentar a nossa posição.

Daqui concluimos que a questão fundamental desta teoria do amor é sustentar a conciliação do impensável, num movimento de afirmação e posterior negação do que afirma, num movimento de ãfazer e desfazer e refazer, continuamenteö (PIMENTA, 1981, p. 70). Nesta linha de sentido, é pertinente evocar alguns pares de opostos que encontramos nas *Tisanas* e que servem de base à sua construção: espaço cósmico/espaco íntimo, abertura/fechamento, corpo/pensamento, desejo/dor, permanência/mudança, concreto/abstrato⁶.

⁶ Pensando em todas estas questões, e relembrando a referência que fizemos a Luís de Camões no início desta reflexão, perguntamo-nos se o que encontramos em Ana Hatherly sobre o amor não será uma reescrita do poeta do século XVI, que explorou intimamente estas polaridades e contradições. Deixamos esta possibilidade de

Para além destes traços, podemos tomar nota da escrita com referências eruditas (ligação à pintura e à poesia), os desvios bruscos que obrigam de imediato a um esforço do leitor para acompanhar aquilo que o texto, o único lugar possível onde pode tomar forma, configurar-se na torrente impetuosa e enigmática das palavras, uma verdade obscura e insuspeitada parece querer expressar, a óteia de sentidos paradoxais, de absurdos, de imagens compósitas e surreais, como aponta Maria João Fernandes (1997, p. 258), contribuindo tudo isto para mostrar a abundância de ângulos de observação da(s) realidade(s), afirmar novas perspectivas através das quais os seres humanos possam pensar o mundo, a escrita e a si mesmo como seres mutáveis, híbridos, contraditórios (TEIXEIRA, 2007, p. 314), obrigados a viver e a lidar com a sua própria pluralidade, sem poder fugir dos seus sentidos, da sua *natura*, dos outros com quem convive e com quem cria laços. Livres, múltiplos, racionais, volitivos, não podem, em última instância, escapar ao amor, porque têm, cada um e todos, dentro de si uma força e um dever incontestável: o dever do amor. (BARTHES, 2010, p. 28).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *Dicionário da Língua Portuguesa 2009*, Porto: Porto Editora, 2009.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa: Edições 70, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

FERNANDES, Maria João, "Uma realidade inquieta. A imagem da escrita, a escrita da imagem na obra de Ana Hatherly", *Os sentidos e o sentido: literatura e cultura portuguesa em debate ó Homenageando Jacinto do Prado Coelho* [org. Ana Hatherly, Silvina Rodrigues Lopes], Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

HATHERLY, Ana, *351 Tisanas*, Lisboa: Quimera Editores. 1997.

_____, *Poesia 1958-1978*, Lisboa: Moraes Editores, 1980.

LISTOPAD, Jorge, "Ana Hatherly ó 63 Tisanas (40-102)", *Colóquio/Letras* nº 14, pp. 83-84, julho 1973.

MARCUSE, Herbert, *Eros & Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981 [1955].

MAY, Rollo, *Eros e Repressão: amor e vontade*, Petrópolis: Vozes, 1975 [1969].

leitura como pista para estudos futuros, uma vez que este espaço e este *corpus* de fragmentos não o permitem fazer devidamente e com o rigor necessário.

PIMENTA, Alberto, ãAna Hatherly ó *Poesia 1958-1978*ö, *Colóquio/Letras* n° 59, pp. 70-71, janeiro 1981.

TEIXEIRA, Cláudio Alexandre de Barros, ãA escrita em metamorfose: uma leitura das *Tisanasö*, *Forma Breve* n°5, pp. 307-315, 2007.

_____, *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009.

Recebido em 03 de março de 2013.

Aceito em 08 de junho de 2013.