

Dias, S. Guerreiro (2020). Silhueta negra (em contraluz): Ana Hatherly e «A Confissão de Mariana». Colóquio/Letras, 203, 111-121.

Silhueta negra (em contraluz)

ANA HATHERLY E 'A CONFISSÃO DE MARIANA'

SANDRA GUERREIRO DIAS

A língua deve alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todos os desvios são um devir mortal.

GILLES DELEUZE

Há um espaço no corpo que pode ser um lugar. / À sombra posso olhá-lo até o ver / Posso tocar as chagas no corpo / E posso beber dele morrendo / Nele como quem entra de tanto / O desejar.

DANIEL FARIA

A PERFORMANCE DO TEXTO

A performance é um programa estético-ontológico que a proposição 4.1212 de Ludwig Wittgenstein sintetiza de forma magistral: «O que pode ser mostrado não pode ser dito.» Partindo da investigação antropológica, sociológica e histórica da constituição cénica da produção de sentido, esta forma de arte vem a afirmar-se, sobretudo dos anos 60 em diante, como «meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis» (Goldberg, 2012: 10), de modo a dar resposta a uma conceção fluida de significado e cultura. A mudança de paradigma introduzida pela viragem performativa dos meados do século xx (cf. Schechner, 2003) em diante foi descrita por Peter Burke, um dos seus mais distintos teorizadores, como a impossibilidade de circunscrever numa identidade fixa, ou seja, «com uma rede de borboletas», aquilo que o autor assemelha a uma «nuvem» (Burke, 1997: 1), isto é, em permanente deslocação.

Ana Hatherly foi uma interlocutora assídua destas teorias entre os anos 1960 e 1990, produzindo, neste âmbito, uma *praxis* e um pensamento investigativos devedores de uma perspetiva performativa da linguagem. Tal perspetiva foi desenvolvida e confirmada pelos avanços no ramo específico da Pragmática Linguística e da teoria da linguagem de inspiração filosófica com

base nos trabalhos pioneiros de J. L. Austin, Gilbert Ryle, H. P. Grice, Peter Strawson, John Searle e Wittgenstein (cf. Huang, 2014: 2-4). Hatherly propôs uma experimentação mallarmiana de carácter laboratorial do processo semiótico no seu tempo e espaço de constituição, em manifesta articulação com a receção (do leitor-espectador), evidenciando-se, por demonstração, a natureza plástica e indeterminada do sentido. Como refere em *O Mestre*: «o Aparecer é que é o verdadeiro Ensino» (Hatherly, 1963: 13); ou num outro conhecido poema-ensaio: «Dentro do sistema da linguagem o desconhecido é igual ao potencial, ao ainda não formulado mas implícito na capacidade do sistema. O silêncio — a ausência, o vazio — é parte integrante do potencial combinatório do sistema, aponta para ele. Por isso nele reside tanto a força criadora como a grande força destruidora do sistema» (Hatherly, 1983a: 82).

Uma sistematização e análise desta relação programática entre o conceito de performance e o percurso artístico-meditativo de Hatherly devolve um conjunto de princípios orientadores do seu método, a saber: a natureza performativa da constituição signica; a disposição performativa da linguagem; a linguagem como performance; a performance como procedimento analítico de pesquisa; as características performativas do método de investigação e leitura; a intervenção no espaço-tempo-receção como processos de catalisação estética e histórica. A poeta explorou também características mais estritamente associadas à arte da performance *latu sensu*, realizando um conjunto de intervenções que podem ser enquadradas naquele quadro terminológico. Entre estas, a «Conferência-Objecto» (Galeria Quadrante, Porto, 1967), a instalação «Poema D'Entro» (Galeria de Belém, Lisboa, 1977), as intervenções «Performance das Velas» (Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1977) e «Rotura» (Galeria Quadrum, Lisboa, 1977) (cf. Dias, 2017). A performance revela-se, assim, para esta autora, o programa de endereçamento de uma liberdade em toda a linha — ideológica, epistemológica, estética, histórica — e, ao refletir sobre a natureza indecifrável do conhecimento, ela torna-se, ao longo do seu percurso, a metodologia que um pensamento sobre e através da linguagem — enquanto obra aberta, na linha de Eco — permite operacionalizar. Veja-se a seguinte sistematização da autora em *A Reinvenção da Leitura*:

Sabemos que seja qual for a linguagem — palavra, gesto, objecto — nem sempre é tudo legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte — o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível — que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (Hatherly, 1975: 23-24)

«A Confissão de Mariana» é uma instalação-performance neste âmbito e que data de 1977-1980. Os dados disponíveis sobre o assunto são escassos e lacunares, não nos possibilitando mais do que um exercício de interpretação, quicá também ele especulativo e performativo em certa medida. A imaterialidade dos seus indícios permite, ainda assim, pela riqueza e profundidade que revelam, um movimento retrospectivo e indagador dos seus «significados espectrais» (Schneider, 2012: 72), bem representativos, não só da complexidade e peculiaridade do pensamento performativo hatherliano, como do legado intemporal daquelas cartas no que à condição humana diz respeito.

PARA SEMPRE, MARIANA

Mariana Alcoforado nasceu em Beja no dia 22 de abril de 1640 e é a autora (?) de *Lettres Portugaises traduites en françois*, as célebres cartas portuguesas editadas em Paris em 1669 pelo livreiro francês Claude Barbin e que versam sobre a sua desditosa paixão por um cavaleiro francês, marquês de Chamilly, integrado nas tropas estrangeiras que auxiliaram Portugal durante a Guerra da Restauração (1640-1668). Mariana ingressou com onze anos no Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, tendo o seu dote sido negociado pelo pai. Aos 16 anos, terá tomado o hábito de clarissa franciscana, tendo desempenhado as funções de porteira, escritvã e vigária, não mais abandonando o convento até à sua morte (cf. Borrela, 2007: 31-32). Alguns dados adicionais que ajudam a configurar e entender mais cabalmente o contexto no qual aquelas cartas terão sido redigidas: a sociedade de então dividia-se entre seculares e religiosos, sendo o número destes últimos elevadíssimo em Portugal nos séculos XVII e XVIII¹, o que ajuda a esclarecer a expressiva taxa de ocorrência de irregularidades de conduta moral (Hatherly, 2003: 272) e, concomitantemente, a relevância socioliterária da figura do freirático naquele período; a vida religiosa era uma opção que surgia, muitas vezes, não por vocação mas por necessidade, dado que garantia proteção e prestígio numa conjuntura socioeconómica de crise prolongada em virtude, entre outros fatores, das Guerras da Independência; também por clausura forçada, como meio para solucionar problemas familiares, políticos ou económicos de índole diversa (Hatherly, 1989: 6-7); a entrada no convento garantia, regra geral, à mulher, a possibilidade de instrução, ainda que controlada pela comunidade monástica; neste contexto, a aprendizagem da escrita proporcionava simultaneamente o acesso ao conhecimento e a possibilidade de expressão e projeção da identidade feminina.

A iconicidade das *Lettres Portugaises* pode ser estruturada em cinco razões de sentido: por um lado, a rasura da sua autoria, premeditada ou não, e consequente debate histórico-literário sobre o assunto; o escândalo sociológico que estas epístolas protagonizaram e continuam, mais de trezentos anos depois, ainda a suscitar (mesmo que os dados sobre as circunstâncias históricas confir-

mem mais a regra do que a exceção deste tipo de episódios); a universalidade dos temas — poliédricos, entre o erotismo-amor-ódio, a condenação-redenção e a confissão-repressão — na sua simultânea apologia e repúdio; ainda, pelo impulso que a história desta freira de Beja, em interlocução direta com *As Novas Cartas Portuguesas* de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, deu ao debate e movimentos de emancipação feminina, nacionais e internacionais, após a sua primeira edição em 1972. Por último, e não menos importante, no que ao campo literário português diz respeito: continuam por aferir as razões por detrás do silêncio de cerca de século e meio que pesou em Portugal sobre estas cartas, desde 1669, data da publicação original em França, e 1819, ano em que se conclui a edição da primeira tradução portuguesa, da autoria de Filinto Elísio. O facto de a obra ter sido colocada no Index da Inquisição não justifica a sua não circulação entre a elite cultural e literária, como esclarece Nuno Júdice. Este aspeto é tanto mais relevante quanto a hipótese que o autor avança recentemente: a possibilidade de as *Cartas Familiares de Uma Ilustre Desconhecida oferecidas ao público por um anónimo* (1821) — em tudo semelhantes ao modelo das *Lettres* e publicadas apenas três anos depois da tradução portuguesa (e em Paris², note-se) — terem sido escritas por Almeida Garrett e de esta poder ser considerada «a primeira obra verdadeiramente romântica, romântica de corpo e alma, da nossa literatura» (Júdice, 2018: 18). Poder-se-á afirmar, então, que as *Lettres Portugaises* foram, se não determinantes, pelo menos relevantes para a eclosão do Romantismo em Portugal?

Para além do alinhamento com o contexto estético-epistemológico da performance e dos estudos sobre a pragmática, a instalação/obra «A Confissão de Mariana» de Ana Hatherly surge enquadrada no programa mais vasto, de certa forma militante e de intervenção política no espaço público daquela autora, em diálogo com algumas obras emblemáticas da época como as *Ruas de Lisboa* ou o filme *Revolução*, de 1975. Em interlocução, ainda que não diretamente, com o repto histórico de emancipação da mulher protagonizado por aquele gesto subversivo das três Marias, este trabalho localiza-se também na sequência das pesquisas da autora sobre o Barroco dos séculos XVII e XVIII, nomeadamente sobre a situação feminina naquele período, e a propósito da qual Hatherly observa, por exemplo, o seguinte: «[neste período] a mulher não desempenha apenas esse papel [doméstico]: ela é também heroína: dama ou cortesã, intelectual, artista, mística ou até santa, demonstra por vezes a sua capacidade de afirmação pessoal e mesmo uma espécie de protoconsciência-de-classe, antecipando claramente o feminismo moderno» (Hatherly, 1996: 270); acrescentando, num outro texto: às «mulheres da Idade Moderna o acesso à escrita criativa permitiu-lhes desenvolver um tipo de comunicação através do qual realmente tomaram a palavra de uma maneira decisiva» (Hatherly, 2003: 295).

A escrita, ou a possibilidade dela, intimamente ligada à possibilidade de um corpo, não só na conotação erótica, como na expressão sensível, pode aqui ser vista, numa primeira instância, como um gesto de redenção, resgate de uma condição aprisionada de múltiplas feições: amorosa, física, psicológica, social, discursiva. Ou seja, as cartas de Mariana consomem a possibilidade e afirmação de uma voz e, em correlação, a catarse dos sentimentos versados, a sua sublimação, ou, em última análise, uma sua tentativa. Mas eis que a instalação/performance de Hatherly surge denominada de «A Confissão de Mariana». E, neste plano, importa recordar o poema de *O Cisne Intacto*, onde a autora declara, em manifesta intertextualidade com a *História da Sexualidade I — Vontade de Saber*, de Michel Foucault (1977), o seguinte: «o inconfessável / confesso / é extorsão / múltipla / insistente / no corpo / as palavras / trémulas / disseminam / o efeito / obediência» (Hatherly, 1983b: 63). Como se verá adiante, esta performance constitui uma matriz em experimentação de longa duração, em permanente reconfiguração durante as seis fases que conheceu e que, segundo a autora, respondem à evolução e aprofundamento da sua perspectiva sobre os temas e o procedimento de pesquisa, contínuo e metamórfico, e que descobrem, afinal, uma possibilidade que se vem a revelar condenada. Senão vejamos.

CONFISSÃO

Uma primeira versão de «A Confissão de Mariana» terá tido lugar aquando de um convite de Artur do Cruzeiro Seixas para uma exposição na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, em 1977. Desta primeira fase, resta-nos apenas o projeto, dado que o carácter «demasiado ousado» da obra (Hatherly, 1980: 14) terá impedido a sua exibição, pelas autoridades, naquele contexto. Diz-nos a autora no texto «Génese e Plano 'A Confissão de Mariana'»:

Na primeira fase, eu tinha pensado encenar «A Confissão» do seguinte modo: numa câmara escura pequena, fechada, uma silhueta de freira, ajoelhada num confessionário; ao fundo, numa das paredes, uma projecção contínua de slides de carácter erótico/crítico, enquanto numa banda sonora se escutaria uma selecção das cartas, em francês. O espectador poderia ter entrada na sala, até certo ponto. A figura da freira seria em tamanho normal. (Hatherly, 1980: 14)

As principais alterações que o projeto vem a sofrer nas suas seis versões seguintes podem ser sintetizadas da seguinte forma: na segunda fase, elimina-se o confessionário, o espectador é colocado fora de cena e a silhueta assaz aumentada; na terceira fase, a confissão é transformada numa sessão de psicanálise: a freira, um manequim, surge então, ao invés de ajoelhada, deitada num divã, acompanhada de um médico, sentado ao lado, reduzindo-se

significativamente a iluminação, apenas projetada sobre as figuras, e tendo o espectador acesso à cena apenas por intermédio de uma fenda; na quarta fase, a figura da freira é substituída por uma silhueta negra vergada, em contraluz, novamente de joelhos mas já não identificada enquanto tal; a fenda, pela qual o espectador visiona a cena, é colocada à altura de uma pessoa de pé, passando a banda-sonora a ser ouvida por intermédio de auscultadores; som, slides e luz «(poucas de interior)» (Hatherly, 1980: 14) são ativados pelo próprio espectador através de um dispositivo com um botão; na quinta fase, a silhueta é substituída por um genuflexório, mantendo-se a iluminação reduzida, os slides e a banda sonora, mas não já por intermédio de manipulação daquele dispositivo interativo ou auscultadores; na sexta e última fase, a mais despojada, «A Confissão de Mariana» é reduzida ao seguinte: uma sala obscura, totalmente vazia; o espectador visiona a instalação por intermédio de um *guichet*, no qual apoia os braços — uma câmara escura na qual se projetam imagens eróticas ao som da recitação das cartas em francês, programadas por um *timer*, voltando o acesso à banda-sonora a ser feito através de auscultadores, retomando-se, deste modo, a versão mais confessional e silenciosa da quarta fase. Relativamente a esta última disposição, apresentada na mostra «PO.EX/80» — reunião charneira da primeira e segunda gerações da Poesia Experimental Portuguesa na entretanto desaparecida Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém em 1980 —, Hatherly acrescenta e esclarece o seguinte:

A abertura — pequena — para o espaço negro interior onde se desenrola o espectáculo da confissão, representa naturalmente o voyeurismo do espectador e o acesso ou vulnerabilidade que a obra sofre quando se torna espectáculo pela comunicação. A presença de um pequeno parapeito na abertura de mira, que lembra um pequeno balcão, representa naturalmente o consumo do espectáculo. (Hatherly, 1980: 14)

A reconfiguração e percurso desta instalação-performance é, em si, significativa, demonstrando o adensamento claustrofóbico de um lugar de linguagem, as cartas ou o confessional, que se presumiria, à partida, livre. Também a constante recomposição e adensamento semântico dos diferentes elementos que compõem a obra, a saber, a silhueta, o som, a luz, o espectador e a cena em si, patenteiam uma recodificação das coordenadas nas quais se joga o seu potencial simbólico. Veja-se: a silhueta, isto é, o corpo de uma freira, sem rosto — primeiro de joelhos, depois deitada, em seguida vergada, submissa e despojada da sua identidade e, por fim, rasurada, ou seja, substituída pela sua total ausência; o som, de sonoro a silencioso, ou apenas audível por uma só pessoa de cada vez — esta última transformada no espectador, ou seja,

todos os que, por intermédio do binóculo anónimo, no seu espaço privado, e de uma mera troca, que pode ser até e apenas a sua vontade, tudo vê, ouve e consome, ou seja, devora, deita fora, aniquila; a luz, de inexistente a fraca, a focos sobre as figuras, cada vez mais interior, a totalmente inexistente, não só completando o ciclo de visionamento (*fade out, fade in, fade out*) e consumo, como representando arquetipamente a situação de Mariana, de protagonista a mártir que permanece, por fim, na penumbra, sendo vista, vigiada, devassada, sem ver. O espectador, esse, vai sendo arremessado para fora da cena, e, no entanto, esta expulsão é substituída por uma sua cada vez maior intromissão no espaço privado da confissão, visual e sonoramente, ou seja, tornando-se a sua experiência cada vez mais invasiva, por um lado, e privada, por outro, isto é, vendo e ouvindo, sem que seja visto nem ouvido. Deste modo a cena resulta, por fim, como um palco cada vez mais circunscrito, claustrofóbico e devassado, silencioso e silenciado, onde nada e tudo é permitido.

A confissão, na forma como aqui é abordada, pensada e configurada, constitui um endereçamento cénico das cartas — mecanismo, também ele, confessional por excelência, na mesma égide do discurso confessional erótico, como explica a autora: «O profundo erotismo envolvido no processo da confissão oral, transferido para a confissão escrita sob a forma de diário ou autobiografia, encontra-se igualmente no culto da carta, que no período barroco assume novas facetas» (Hatherly, 2003: 304). Neste caso, a autora efetua o movimento contrário, da carta para a confissão, com o propósito, intui-se, de examinar e patentear dois aspetos: um metatextual e outro textual. O primeiro diz respeito à intenção programática de explorar o adensamento potencial daquilo que a autora designa por «texto-acto», na senda da «opera/acção» ou espetáculo total ensaiado pela ópera no período barroco, e que o «poeta-operador» (Hatherly, 2001: 389) irá explorar dos anos 70 e 80 em diante — como é o seu próprio caso, e o desta obra, em particular. O aspeto textual diz respeito à necessidade de expandir o texto à sua rede de significados, tornando-o «*campo de significação integral*», que procura «alargar o campo da leitura para fora da literalidade», «o campo da pesquisa das formas», o «campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente»; que procura, em resumo, «restituir a escrita à sua força original, semiótica, icónica, autonomamente semântica», como é explicado em *A Reinvenção da Leitura* (Hatherly, 1975: 22-23). Neste caso, as cartas de Mariana Alcoforado são submetidas a um exercício de reanálise que investiga, aprofunda e revela matrizes contidas no texto original e respetivo mito³. A leitura é transposta para um exercício performativo que, mais do que contar uma história sob outros ângulos, procura mostrar a escrita dessa história e a sua conversão num modelo repressivo que perpetua a condição reprimida. Isto é, o discurso que contém em si a gênese da violação — motivado por esta, no caso presente, a

traição amorosa por não correspondência, após a sedução masculina — e o elevado grau de compromisso com a necessidade, por um lado, de expurgar, confessando, mas por outro, eleger o amado, o confessor, o psicanalista, ou, ainda, o leitor-espectador, como interlocutores da sua penitência e purificação — claudica na sua própria militância, imergindo na lógica do opressor. Ou como recordará mais tarde Hatherly, num poema de *O Cisne Intacto* que parece proceder a uma síntese analítica daquele projeto: «o poema [a performance] é um real possível / abertura / interior» — quer dizer que é por intermédio deste que a autora procura abrir o texto à sua natureza potencial. E prossegue: «o espectáculo desenrola-se / desenlacha-se / vulnerável», isto é, quanto mais o espetáculo da confissão se oferece, sôfrego — seja por via das cartas ou da confissão oral —, maior e mais dominante a posição de força do confessor, pelo que «a obra sofre / quando se torna espectáculo / o espectáculo / o aspecto másculo / o aspecto máculo / o balcão / o horizonte de recepção / a utilização / a não confissão / garante a repressão» (Hatherly, 1983b: 54-55) — ou seja, daí se transformando em objeto de consumo: o corpo feminino, o espetáculo da confissão, o reconhecimento da sua condição submissa, em estertor, débil.

A confissão representa assim, historicamente, e em última análise — e seguindo novamente a tese de Foucault, que Hatherly cita continuamente a propósito deste tema —, a «violação do segredo íntimo de cada um» (Hatherly, 2003: 303), neste caso, de Mariana e da sua condição amorosa íntima. Mais: a instalação encena aquela profanação de modo particularmente dramático, como a contínua saturação dos diferentes elementos cénicos o procura demonstrar. Primeiro, no que diz respeito ao enquadramento específico da figura do confessor no contexto e cultura barrocas, o qual, como estudado por Ana Hatherly, no caso de mulheres casadas de classe alta, corresponde à única figura masculina a quem era dada permissão à mulher, pela, também ela, figura masculina (habitualmente o marido ou pai), de conviver, e resultando, muitas vezes, em violação e adultério. Em segundo, pela identificação do confessor com a figura do carrasco, legitimada, e a este vinculada, pela natureza do ritual erótico que consuma a autopunição e a violação do corpo por ele vigiada e validada. Em terceiro, por constituir, simultaneamente, o lugar/corpo/tempo da fala, ou a modalidade discursiva, nas quais o Poder e a Censura exercem, de forma particularmente rigorosa e violenta, o seu domínio, de par com a erradicação perfeita e limpa, porque imperscrutável, totalmente livre e impunível, do corpo e voz femininos, aqui metaforicamente representados e lembrados na freira, mártir, de Mariana Alcoforado — e, neste caso, levado ao extremo, como observa a autora: «O tão falado desaparecimento do autor no texto, relativamente às ‘Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado’, adquire uma dimensão particularmente rigorosa, concreta — como se o Poder tivesse levado a Capacidade de Censura ao ponto limite da

completa supressão da existência da experiência» (Hatherly, 1980: 14). Não é, pois, por acaso que, nas duas últimas fases do projeto, a freira desaparece de cena.

Este projeto pode assim ser lido enquanto programa performativo que se propõe, por intermédio da figura — histórica, ficcionalizada ou ambas — de Mariana Alcoforado e das suas célebres cartas de amor e desamor, pensar performativa e programaticamente cinco tópicos em torno do eixo emancipação-repressão: a submissão/repressão feminina, numa perspetiva mais antropológica do que ideológica, logo, intemporal; o questionamento da autoria do texto que coloca em causa, por um lado, a possibilidade de afirmação de uma identidade feminina, e por outro, a hipótese da experiência — o amor erótico, de tipo monástico — que aquelas cartas relatam; a erradicação, mais do que efetiva, da possibilidade da confissão, ou seja, em que, como explica a autora, «o lugar privilegiado do segredo, privilegiado para o segredo», sendo um mecanismo de poder, garante a «não confissão real», logo, perpetuando a sua repressão (Hatherly, 1980: 14); ainda a temática da ‘sociedade do espetáculo’, da privacidade e massificação da experiência privada e estética, antecipando uma cultura digital da vigilância e que Sarah Bay-Cheng veio a sintetizar categoricamente do seguinte modo: «Na cultura digital, o nosso espaço mais privado, como a área diante dos nossos olhos ou dentro das nossas próprias células, tornou-se o mais público dos espaços» (Bay-Cheng, 2014: 44). No caso de «A Confissão de Mariana», esta violação é-o num sentido duplo: da intimidade, no geral, hoje tornada banquete de uma sociedade autofágica; da vulnerabilidade e sofrimento femininos que, ante a possibilidade de redenção, por via da capitulação, se torna espetáculo predatório de deleite coletivo.

Em suma, se aquelas cartas podem ser interpretadas na sua versão subversiva — como o têm sido amplamente, na vasta literatura sobre a matéria — o exercício de Ana Hatherly propõe uma leitura na dupla repressão que encerram, ou no seu reforço, na medida em que representam a consumação da possibilidade impossibilitada. Na versão subversiva tradicional e que explica, em muito, a projeção da obra, a via do convento é perspetivada como oportunidade de acesso à instrução e à escrita, logo, à possibilidade de uma identidade expressada, de um corpo feminino e da sua emancipação por intermédio da violação de tabus morais de ordem diversa — e que resultam num prazer sensual de elevada expressão. Também as cartas — através da eroticidade que protagonizam — podem ser lidas como a insubordinada invetiva à ordem estabelecida.

Na versão de «A Confissão de Mariana», o convento revela-se-nos na variante da clausura, não só física, como identitária e de vulnerabilidade perfeita às investidas masculinas. A impossibilidade de a estas fugir, pela sua posição subserviente, desemboca na fuga de um corpo que se viola a si

próprio, consciente e inconscientemente, tornando-se no seu agente repressivo, isto é, pela autopunição, na disposição vulnerável ao *eros* e consequente entrega (in)voluntária aos mecanismos controladores de penitência: a carta ou a confissão oral. Em ambas, a privacidade é confiscada e tornada festim de deleite mundano.

A SILHUETA EM CONTRALUZ

É no desejo, no entanto, que, por fim, reside a liberdade de Mariana. Afirma Hatherly: «só o desejo é irredutível» (1983b: 56) e «o corpo investido de desejo / transgride» (*ibid.*: 63). O mito da freira amorosa, profundamente enraizado no imaginário coletivo português e mundial, constitui uma alegoria do desejo simultaneamente remidor e cativo. Daí a chamada ao leitor-espectador, para que comungue do ágape. Mas em «A Confissão de Mariana», Hatherly encena também a sua própria sombra. Diz-nos, na mesma série de poemas: «o poeta é / uma sombra / um perfil / um desaparecimento / mas / sobretudo / a despedida mão feita poema» (*ibid.*: 54). No seu lugar, a obra (a escrita, o ritual), da qual o espectador é coautor e a partir da qual é convidado a metamorfosear-se: «O texto é dado para ser participado sobre/no espaço vazio. Nesse vazio está o espectáculo e o espelho: aí se vê o percurso do desejo de ver, que é igual ao desejo de ser, de ser visto» (Hatherly, 1983a: 83). O poema-ato é o objeto mágico, o território de ascese, simultaneamente por parte de quem escreve, encena, e de quem lê, vê, reescreve. Porque o poema é o espelho. O mesmo espelho barroco que somos convidados a atravessar⁴ vertiginosamente, em contraluz. Mariana é o espelho. Vê-se o que é visto. O desejo de ver. É o gesto da escrita que é, por fim, mostrado, visto, lido, continuamente recriado, isto é, a ascese da escrita e da leitura como rituais de desejo e sublimação da condição humana, efémera, frágil, mortal.

NOTAS

¹ Só em Lisboa, existiam no século XVII 26 conventos masculinos e 15 femininos (cf. Hatherly, 2003: 272).

² A primeira versão portuguesa das *Lettres Portugaises* é integrada no tomo X das *Obras Completas* de Filinto Elísio, pseudónimo de Francisco Manuel do Nascimento, que as publica em Paris entre 1817 e 1819.

³ Sobre a conversão da história de Mariana em mito cultural e literário, veja-se, respetivamente, a tese de Anna Klobucka (2006) e a de Manuela Silva (2018), entre outros estudos.

⁴ «[...] o espelho torna-se não apenas numa porta que atravessamos, mas numa porta que nos atravessa: o instrumento da variabilidade de um novo olhar» (Hatherly, 2016: 146).

- BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas: Edição Anotada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010; ed. original: 1972.
- BAY-CHENG, Sarah, «Digital Culture», in Bryan Reynolds (org.), *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 39-49.
- BORRELA, Leonel, *Cartas de Soror Mariana Alcoforado: Antecedidas das Lettres portugaises de Mariana Alcoforado*, Lisboa, 100Luz, 2007.
- BURKE, Peter, *Varieties of Cultural History*, Cambridge/Oxford, Polity/Blackwell, 1997.
- DIAS, Sandra Guerreiro, «Poesia e Corpo, em Ana Hatherly», *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n.º 16, 2017, p. 1-16.
- FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade I — Vontade de Saber*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.
- GOLDBERG, RoseLee, *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- HATHERLY, Ana, *O Mestre*, Lisboa, Arcádia, 1963.
- , *A Reinvenção da Leitura*, Lisboa, Editorial Futura, 1975.
- , «Génese e Plano 'A Confissão de Mariana'», in E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, p. 14.
- , «Notas para Uma Teoria do Poema-Ensaio», *O Cisne Intacto*, Porto, Limiar, 1983a, p. 77-83.
- , *O Cisne Intacto*, Porto, Limiar, 1983b.
- , *Defesa e Condenação da Manice*, Lisboa, Quimera, 1989.
- , «Tomar a Palavra: Aspectos de Vida da Mulher na Sociedade Barroca», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 9, 1996, p. 269-80.
- , «O Texto-Acto: A Futura Operação das Palavras», *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera Editores, 2001, p. 388-389.
- , *Poesia Incurável: Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Estampa, 2003.
- , «Diante de Uma Desconhecida e Fria Azul Piscina», *Esperança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utópico Barroco*, org. Ana Marques Gastão, Lisboa, Theya, 2016, p. 127-55.
- HUANG, Yan, *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- JÚDICE, Nuno, «Umás Cartas bem Portuguesas», in *Cartas Portuguesas: Cartas duma Religiosa Portuguesa*, trad. Filinto Elísio / *Cartas Familiares de Uma Ilustre Desconhecida. Oferecidas ao público por um anónimo*, Lisboa, Sibila, 2018, p. 9-19.
- KLOBUCKA, Anna, *Mariana Alcoforado: Formação de Um Mito Cultural*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- SCHNECHNER, Richard, *Performance Theory*, Nova Iorque, Routledge Classics, 2003.
- SCHNEIDER, Rebecca, «Performance Remains Again», in Gabriela Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (orgs.), *Archaeologies of Presence*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2012, p. 64-81.
- SILVA, Manuela Sofia da Conceição, *As 'Lettres Portugaises' na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas*, tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.