

A escrita de si mesmo em Ana Hatherly: a carta, o autorretrato e ana

The Self Writing in Ana Hatherly: The Letter, the Self-Portrait and ana

Alice da Palma

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CAPES

alice.da.palma@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-8697-0458>

Resumo: O presente trabalho pretende abordar a arte de si mesmo na obra da escritora e artista portuguesa Ana Hatherly, com ênfase nas estratégias textuais e visuais que articulam subjetividade, linguagem e autorrepresentação. A análise concentra-se em três eixos principais: a figura da carta como forma de presença e endereçamento; o autorretrato enquanto exercício experimental de identidade; e a recorrente presença da partícula “ana” como assinatura extra em suas composições, marca auto-inscrita que atravessa e desestabiliza os limites entre autora, texto e imagem. O texto reflete, a partir de algumas obras centrais, como Hatherly mobiliza a escrita como prática de si.

Palavras-chave: Ana Hatherly; carta; autorretrato; escrita de si

Abstract: This paper aims to explore the art of the self in the work of Portuguese writer and artist Ana Hatherly, with an emphasis on the textual and visual strategies that articulate subjectivity, language, and self-representation. The analysis focuses on three main axes: the writing of letters as a form of presence and relation; the self-portrait as an experimental exercise in identity; and the recurring presence of the particle “ana” as an extra signature in her compositions – a self-inscribed mark that traverses and destabilizes the boundaries between author, text, and image. Drawing on key works, the article reflects on how Hatherly mobilizes writing as a practice of the self.

Keywords: Ana Hatherly; letter; self-portrait; self writing

1 Introdução

Na obra de Ana Hatherly – escritora, artista visual, pesquisadora e uma das figuras centrais da literatura portuguesa do século XX – a escrita de si se manifesta de forma multifacetada, mobilizando escrita e imagem como instrumentos de autorrepresentação e reinvenção constante do sujeito.

Este artigo propõe uma leitura da “arte de si” na produção hatheriana, privilegiando três figuras recorrentes que operam como dispositivos de inscrição do eu: a carta, entendida como forma de presença e endereçamento; o autorretrato, enquanto exercício experimental de criação de identidade; e a partícula “ana”, explorada tanto como nome próprio quanto como elemento linguístico e poético gerador e disruptor de sentido.

Ao analisar essas figuras em algumas obras visuais e literárias selecionadas no corpus de composições de Hatherly, busca-se compreender de que modo a autora constrói uma escrita de si que não se ancora em uma identidade fixa ou confessional, mas se dá através do jogo, da fragmentação e da multiplicidade. Trata-se, assim, de pensar a escrita¹ como gesto não apenas de representação do eu, mas de sua constante (re)invenção. Dessa forma, o artigo busca contribuir para a leitura de Ana Hatherly como uma autora cuja obra não apenas tematiza o sujeito, mas o inventa – em camadas, desvios, deslocamentos e reinvenções contínuas.

2 Escrita de si

A expressão “escrita de si” remete a um conjunto de práticas textuais em que o sujeito se coloca em cena, refletindo sobre si mesmo por meio da linguagem. Essa noção ganhou particular densidade a partir dos trabalhos de Michel Foucault, especialmente no ensaio *A escrita de si*, de 1983. Nesse texto, Foucault retoma a tradição da antiguidade greco-romana para pensar formas de registro e elaboração do eu que vão além da confissão ou da interioridade psicológica (como viria a ocorrer com a tradição confessional do cristianismo ou com a noção moderna de autobiografia). Para o filósofo, escrever-se – por meio de cartas, diários, anotações,

¹ Escrita aqui, para ser fiel à prática híbrida e poliédrica de Hatherly, é entendida de maneira ampliada como “tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também a ‘escritura’ pictórica, musical, escultural etc.” (Derrida, 1973, p. 10).

cadernos de leitura – era parte de um trabalho ético do sujeito sobre si mesmo: um exercício de reflexão, transformação e presença; um modo de formar, cuidar e transformar a si mesmo por meio do registro escrito. Mais do que um espelho da subjetividade, a escrita de si operava como técnica de constituição do sujeito.

Essa noção foucaultiana oferece uma chave fértil para ler a obra da poeta e artista portuguesa Ana Hatherly, cuja produção textual e visual mobiliza diversas estratégias de autorrepresentação. A carta como forma de presença e endereçamento, o autorretrato como exercício experimental de identidade, e a partícula “ana” como assinatura múltipla e móvel compõem um conjunto de procedimentos que deslocam a escrita de si do campo da autobiografia para o da invenção poética de si. Mais do que afirmar uma identidade estável, os gestos autorreferenciais de Hatherly instauram um campo de instabilidade, performatividade e experimentação formal. Seu “eu” se dá não como centro de enunciação estável, mas como efeito da linguagem, como rastro, desvio ou marca.

A escrita de si em Hatherly pode ser compreendida como uma prática artística em que o sujeito se constrói e se desconstrói, em que o nome próprio vira poema, a carta vira grito ou silêncio, e o autorretrato é colagem, citação ou deslocamento. Sua obra torna evidente que o “eu” não é dado, mas uma construção discursiva e estética, que pode – e deve – ser posta em jogo. Escrever-se, em Hatherly, não é afirmar uma identidade, mas ensaiar possibilidades. Nesse sentido, sua poética se insere numa linhagem de subjetividades experimentais, nas quais a escrita é uma forma de vir-a-ser, de deixar rastros, de esboçar rostos, vozes e nomes.

A seguir, propõe-se a análise dessa dimensão da escrita de si na produção hatherliana a partir de três imagens-formas: a carta, o autorretrato e a partícula “ana”. Comecemos pela carta.

3 A carta

Enquanto gênero, “as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos” (Diaz, 2016, p. 11). Podemos pensar as cartas, a partir da definição dada por Cícero de *dialogo per absentiam* (diálogo entre ausentes), como conversas em que tudo se passa e se dá na escrita (como evidencia sua etimologia: do latim *charta*, “folha para escrita”). Como parte de um diálogo, a missiva implica a existência de interlocutores que, por sua vez, possuem a mesma obrigação/direito à escrita. Como escreve Ana Kiffer (2017, p. 554):

toda carta é feita através daquilo que ela pode endereçar. Esse endereçamento fala do que nós projetamos – como míssil e missiva – em nossa relação com o mundo e com os outros. Mas fala também dessa necessidade de que a projeção, tal como um projétil, afete o outro.

A carta então inventa intimidade, cria um espaço entre o emissor e o destinatário em que a linguagem torna-se o lugar do encontro.

Ainda que de natureza híbrida e flutuante, cartas constituem-se, portanto, a partir de duas noções principais: endereçamento (um “eu” dirige-se a um “tu”) e partilha (há um desejo de comunicação). Uma carta, portanto, “inventa ligações e lugares íntimos para negar a solidão primeira de onde ela surge.” (Beugnot *apud* Diaz, 2016, p. 205). A carta é a presença de uma ausência.

A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física. (Foucault, 2006, p. 156)

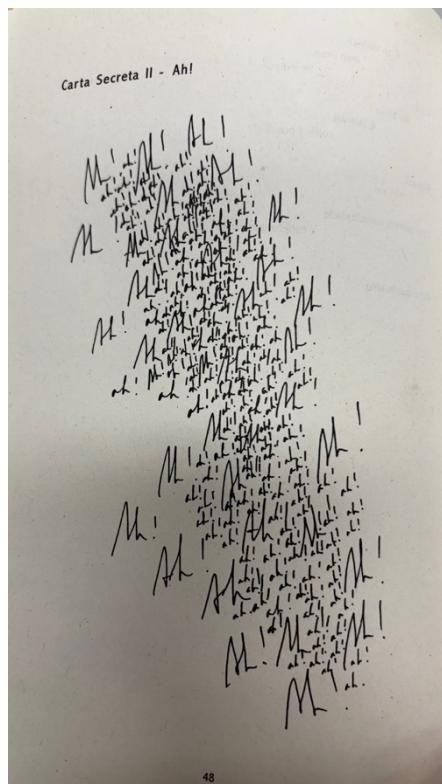
Essa presença, no entanto, não se dá pela transparência ou confissão, mas por uma escrita que constrói e performa o sujeito que se escreve. A carta, nesse sentido, é menos espelho do que projeção, menos relato do que invenção de si. Em outras línguas, letra e carta partilham o mesmo nome, como *lettera* em italiano, *letter* em inglês, ou ainda *lettre* em francês. Neste último, *lettre* é homófono de *l'être*, o ser. Assim, a letra-carta é também letra-carta-ser, ou seja, escrever uma carta é também escrever-se.

Ana escreve-desenha algumas cartas ao longo de sua produção, como *Carta cheia de esperança* (1975), *Carta Secreta II – Ah!* (1998), *Love letter puzzle* (1998), *Carta de amor em metáfora de automóvel* (2007), *Carta de amor informático* (2007) e *Uma Carta de Dona Ana* (1980). Hatherly, nessas obras, mobiliza o gênero epistolar como experiência liminar entre linguagem e imagem, entre caligrafia e desenho, entre mensagem e ruído. Suas cartas são cartas de amor, cartas impossíveis, cartas-puzzles, cartas irônicas. Elas se inscrevem na tradição epistolográfica, mas também a desestabilizam, transformando a missiva em suporte para o jogo, o silêncio e a presença plástica da letra. Assim, a carta torna-se campo de experimentação da linguagem e da subjetividade.

Ficaremos, neste artigo, com a *Carta secreta II – Ah!* (1998) [Figura 1]. Nela observamos-lemos a interjeição “Ah!” repetida à exaustão, obsessivamente na página de papel, manualmente (i.e., caligraficamente), em diversos tamanhos.

Composta apenas por esses elementos: duas letras – A e H – e um sinal gráfico – um ponto de exclamação (!), a carta converte-se em grito, suspiro, ruído e gozo. E é bastante significativo as duas letras que constituem a carta, A e H, serem também as iniciais da artista. AH – Ana Hatherly. Assim, a carta-letras secreta se transforma, metonimicamente, na própria Ana Hatherly, AH, enfatizando a sua presença no corpo do texto da epístola. A carta é, assim, simultaneamente expressão e assinatura; presença e sigilo; endereçamento e encapsulamento do nome.

Figura 1 – Carta Secreta II – Ah!



Fonte: Hatherly, 1998, p. 48

Esse tipo de condensação entre nome, som e escrita é típico da lógica poética hatherliana. A interjeição “Ah!” é não apenas um fonema carregado de afeto e

ambiguidade, mas também uma espécie de gesto vocal que atravessa os limites entre corpo e texto. Como pontua Foucault (2006, p. 156), a carta torna o sujeito “presente com uma espécie de presença imediata e quase física”. Em *A Carta Secreta II – Ah!*, essa presença se manifesta na materialidade da escrita: a caligrafia, os tamanhos variados das palavras, a densidade da repetição, tudo contribui para criar uma espécie de imagem sonora e plástica da voz ausente da autora.

Lembrando que carta e letra possuem o mesmo nome em outros idiomas, pode-se dizer que em *Carta Secreta II - Ah!*, Hatherly explora esse duplo sentido de forma radical: a carta é, literalmente, uma letra – ou um conjunto de letras – que remete à autora, ao seu nome, à sua voz, ao seu corpo. Porque escrever é:

“se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (Focault, 2006, p. 156)

A carta torna-se palco para uma escrita de si que é também escrita do outro e com o outro.

Ao experimentar e jogar com o gênero epistolar, Hatherly expande suas possibilidades, explorando as possibilidades de sentido, de afeto e de forma que o gesto de escrever uma carta carrega. Em suas mãos, a carta torna-se espaço de liberdade, de experimentação, de variação, de invenção. Torna-se desenho, som, rastro, e também silêncio.

Se, na carta, o sujeito emerge no movimento de endereçamento – uma escrita que se dirige ao outro e, nesse gesto, se constitui –, no autorretrato o eu se inscreve em uma outra cena: a do olhar que se volta para si, num esforço de exposição e simultaneamente de criação da própria imagem. Em ambas as formas, o que está em jogo é uma prática da escrita de si que não se ancola na transparência ou na interioridade, mas na construção poética, visual e performativa.

Assim como a carta é sempre escrita para alguém e, nesse gesto, inventa intimidade, o autorretrato também se constitui como forma relacional: ver-se e deixar-se ver.

Passemos então ao autorretrato.

4 O autorretrato

O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo meu nome. (Hatherly, 2006, p. 99)

O vocábulo autorretrato é definido como “retrato que alguém faz de si mesmo (sob forma de desenho, pintura, gravura ou descrição escrita ou oral)” (Houaiss, 2015, p. 481). Autorretrato é sempre uma revelação do próprio. Nesse sentido, interessante notar que a grafia atual do termo em português, “autorretrato” (anteriormente “auto-retrato”), inclui, como aponta Ferreira (2019, p. 130), os termos “autor” e “retrato” (para além do prefixo formador “auto”), ou seja “um autorretrato é um retrato do autor, do estilo, da escrita, do texto, e um auto-retrato, que remete para um incógnito si próprio, que pode ser o próprio texto” (Ferreira, 2019, p. 30).

Na historiografia da arte, o autorretrato possui origem remota, podendo ser vislumbrado já nas pinturas parietais da pré-história, na prática de gravar a própria mão na parede de cavernas.² Esse gesto de deixar a marca da mão – seja ela negativa ou positiva, isto é, contornando-a pra criar uma silhueta vazia ou passando pigmento na palma e pressionando-a na parede – pode ser lido como uma das primeiras formas de autorrepresentação, ainda que não intencionalmente autorretratística no sentido moderno. Trata-se de um gesto que inscreve no mundo a presença de um corpo, ainda que ausente, evocando simultaneamente presença e ausência, proximidade e distância.

Há, portanto, uma dimensão fundamental nesse gesto inaugural: a imagem, notadamente aqui a imagem de si próprio, nasce com o afastamento. O autorretrato, desde sua origem mais remota, carrega essa tensão: ele afirma a presença de um sujeito que já não está mais ali. A mão impressa na parede é um vestígio, uma presença fantasmática. Separar-se é, assim, condição para tornar-se visível.

Tanto quanto os traços digitais, as inúmeras impressões de mãos nas cavernas da pré-história não revelaram sua função nem seu sentido exato: ainda não sabemos o que elas representam. Do que se trata? Um gesto que se tor-

² Interessante notar como essa prática pré-histórica de gravar a imagem da própria mão na parede, que pode ser lido como forma de registrar uma presença (a sua própria presença), conversa com a impressão digital, essa imagem-assinatura da individualidade de uma pessoa através da imagem única retirada dos dedos de suas mãos.

na sistema figurativo, e até mesmo produção de semelhanças (...) a aplicação direta da mão, seu contorno ou sua sombra, a tornam imediatamente visível, até mesmo reconhecível como individualidade (Didi-Huberman, 2008, p. 43, tradução nossa).³

Seguindo o que escreve Didi-Huberman, mesmo sem sabermos com exatidão o que essas imagens parietais de mãos representam, essas marcas tornam-se visíveis, legíveis, quase reconhecíveis enquanto singularidades. A busca da auto-imagem parece, portanto, ser inerente ao ser humano, como afirma Canton (2004, p. 05):

Na verdade, o auto-retrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de deixar uma marca de sua própria imagem, mesmo depois da passagem de sua vida. Essa auto-representação foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo... Já na Pré-História, homens e mulheres desenhavam suas identidades com a marca das mãos dentro das cavernas.

Contudo, é no contexto de exaltação do indivíduo e do homem no Renascimento, no século XV, que a representação do artista nas obras, em especial nas pinturas, ganha força.⁴ Muito comumente, os artistas se retratavam como personagens em composições pictóricas, como nos exemplos canônicos do quadro *A Adoração dos Reis Magos* (c.1475) e do afresco *A Escola de Atenas* (1510), dos pintores italianos Sandro Botticelli e Rafael Sanzio respectivamente.

O autorretrato, seja no campo visual ou escrito, configura-se como uma prática de experimentação da identidade, mais do que sua simples fixação ou espelhamento. Em vez de propor uma imagem estável do sujeito, ele instaura um processo de exposição e invenção, no qual o eu é construído como figura em constante deslocamento. Produzir um autorretrato, escrito ou visual, implica desenhar um movimento duplo por parte do autor: ver-se e deixar-se ver pelo outro. A gente é também o que está no olho do outro.

Na obra de Ana Hatherly, o autorretrato emerge como um gesto autorreflexivo e simultaneamente performativo, em que a linguagem – visual ou verbal – opera

³ "Pas plus que les tracés digitaux, les innombrables empreintes de mains, dans les cavernes de la préhistoire, n'ont révélé leur fonction et leurs sens exacts: nous ne savons toujours pas ce qu'elles représentent. De quoi s'agit-il? Un geste qui devient système figural, et même production de ressemblances (...) l'application directe de la main, son contour ou son ombre, la rendent immédiatement visible, voire reconnaissable comme individualité."

⁴ Nesse sentido, Sylvia Fernandes (2003, p. 30): "Arnold Hauser faz alusão à ideia de autorretrato já na arte egípcia atrelando esse conceito à construção do papel social do artista. Porém, foi no período do Renascimento que o autorretrato tornou-se realmente popular".

como meio de desmontagem e recomposição do sujeito, e como operador de jogo. A prática do autorretrato em Hatherly pode ser analisada em desenhos e colagens – como *Auto-retrato à la Füssli* (1973), *Auto-retrato* (s.d.), *Auto-retrato à la Matisse* (1971) –, ou nos poemas dedicados ao nome Ana, ou ainda num poema tríptico, único intitulado *Auto-retrato*, publicado no livro *A idade da escrita* (1998).

Auto-retrato

Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sóror Violante do Céu

Procura desmentir los elogios que a un
retrato de la Poetisa inscribió la verdad,
que llama pasión

*Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*Este, en quién la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,*

*Es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Sor Juana Inés de la Cruz, séc. XVII

(*Parafraseando Góngora*)

A uma caveira pintada em um painel que
foi retrato

*Este que vês de sombras colorido
E invejas deu na Primavera às flores,
Do pincel transformados os primores,
Desengano horroroso é do sentido.*

*Ídolo foi do engano pretendido,
A que cega ilusão votou louvores,
Estrago já do tempo, e seus rigores,
O que então foi, ao que é já reduzido.*

*Foi um vão artifício do cuidado,
Foi luz exposta ao combater do vento,
Emprego dos perigos mal guardado;*

*Foi nácar reduzido ao macilento
Oculto ali nos medos transformado,
Mortalha a gala, a casa monumento.*

Sóror Violante do Céu, Orbe Celeste, 1742
(*Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz*)

Auto-retrato

Este que vês, de cores desprovido,
o meu retrato sem primores é
e dos falsos temores já despido
em sua luz oculta põe a fé.

Do oculto sentido dolorido,
este que vês, lúcido espelho é
e do passado o grito reduzido,
o estrago oculto pela mão da fé.

Oculto nele e nele convertido
do tempo ido escusa o cruel trato,
que o tempo em tudo apaga o sentido;

E do meu sonho transformado em acto,
do engano do mundo já despido,
este que vês, é o meu retrato.
(Hatherly, 1998, p. 26.)

Neste poema, *Auto-retrato [Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sóror Violante do Céu]*,⁵ Hatherly estabelece uma interlocução com vozes femininas do passado (duas poetas dos séculos XVII e XVIII, cujos sonetos são transcritos na composição em itálico), produzindo um autorretrato que é também um diálogo e um palimpsesto parafrástico – o eu se escreve em sobreposição, atravessado por outras escritas. Mais do que citar essas autoras, Hatherly reinscreve seu gesto criativo ao adotar o mesmo procedimento poético utilizado por elas – a paráfrase –, ampliando a cadeia de reenvios textuais e performando uma espécie de autorretrato em espelho (“este que vês, lúcido espelho é”). A escolha de duas poetas barrocas como referência reitera a prática do desvio e da citação como modos de autorrepresentação indireta, que desfazem a ilusão de autenticidade plena. Em Hatherly, como nas autoras que glosa, o sujeito emerge na dobra, no intervalo entre um texto e outro, entre uma voz e suas reverberações.

No campo visual, algumas das obras já citadas como *Auto-retrato à la Füssli* (1973) e *Auto-retrato à la Matisse* (1971) empregam procedimento semelhante ao do poema *Auto-retrato* ao operarem no campo da citação. Ou seja, eles fazem referência à linguagem visual de outros artistas (Füssli e Matisse) para deslocar o autorretrato da fidelidade mimética para o campo da estilização e da glosa, compondo uma identidade que é sempre intertextual e inacabada.

Essa construção de autorretrato por meio de vozes alheias pode ser pensada como uma colagem poética, procedimento em que Hatherly reorganiza fragmentos de textos, estilos e linguagens para compor uma subjetividade que se dá como montagem. Nesses casos, o eu não é origem, mas um efeito da justaposição de materiais heterogêneos – um rosto feito de vozes, ecos, imagens especulares e interferências.

⁵ Na publicação do livro o soneto “A uma caveira pintada em um painel que foi retrato” é erroneamente atribuído à Sóror Violante do Céu. Ele é, na verdade, de autoria de Sóror Madalena da Glória. No artigo “Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l’artiste Ana Hatherly”, Catherine Dumas informa que Ana Hatherly fez a correção do nome da poeta à mão no exemplar de *A Idade da Escrita* que lhe ofertou (2017, p. 5).

Olhando o desenho de Ana Hatherly na capa do livro *463 Tisanas* (2006), nos deparamos com uma espécie de retrato, ou autorretrato, constituído de vários borrões de tamanhos e espessuras diferentes. Um rosto que se deixa entrever pelo contraste entre os traços escuros e o seu suporte branco. Vejamos o ombro maior, o direito, parece um rio de sangue que escorre – “[h]á linhas soltas um pouco sangrentas” (Hatherly, 2006, p. 70). Com o livro em mãos – a leitura também é tátil – podemos girar a imagem em 90º – a leitura também é jogo. Revela-se a imagem duma tartaruga manca (vemos apenas uma de suas patas) que aponta com a cabeça para o céu. Céu que ela mesma parece carregar dentro de seu ventre, por debaixo da carapaça, algo que traz à mente antigas leituras divinatórias⁶. Giremos novamente, deparamo-nos agora com uma gota de sangue vista num microscópio, com sua parte fluído, parte hemácia e parte leucócito – talvez seja uma gota do sangue que escorre do ombro. Mais um giro e se apresenta um peixe ornamental (sabe qual, aqueles com nadadeiras que parecem fitas) nadando no grande vazio. Giremos uma última vez e, assim, retornamos ao começo.

De maneira semelhante, podemos enxergar nas composições visuais do livro *O Escritor* (1975), onde Ana Hatherly apresenta uma série de 27 imagens que são pictogramas, fotogramas congelados na página⁷, também autorretratos. Nesses pictogramas ou fotogramas, Ana trabalha com frequência a imagem de um rosto em perfil. Nessas composições, o perfil aparece expelindo ou vomitando letras, ou repleto de escritas quase totalmente ilegíveis – no seu interior, ou dentro e fora –, ou perpassado por traços caligráficos ou manchas que evocam o gesto da escrita em sua fisicalidade e ritmo.

Logo no começo do livro, há uma figura humana, como uma silhueta que se assemelha a uma escultura de um corpo humano (feminino?) numa composição com signos gráficos em que o asterisco (*) assume a posição do umbigo donde brotam e joram (ou para onde retornam) os demais signos (todos letras, agora). Em outra página surge a figura de uma mão segurando um instrumento de escrita do qual emanam repetidamente letras “a”, as mesmas que formam, em duas linhas, o chão da composição, como um campo gráfico sobre o qual repousa a imagem. A figura está inserida numa espécie de moldura ou janela. A mão que

⁶ Penso aqui na piroescapulomancia (/piro/ - fogo + /scapula/ - escápula + /mancia/ - adivinhação) – a interpretação divinatória de rachaduras produzidas pelo fogo em ossos e cascos de animais, especialmente no “Oráculo de ossos” chinês (*jiangwen* – 甲骨文), uma das primeiras e mais elementares formas de escrita ideográfica.

⁷ “‘O Escritor’ é uma narrativa em 27 fases. Cada imagem é um pictograma, um fotograma congelado na página, cujo significado é posto em movimento pela leitura” (Hatherly, 1975, p. 5).

escreve torna-se, assim, figura da própria escrita de si: rastro corporal e marca gráfica, presença e apagamento.

o poema é
para ver-se
ler-se
(às vezes ouvir-se)

mas
sobretudo
adivinar-se

o poeta é
uma sombra
um perfil
um desaparecimento

mas
sobretudo

a despedida mão feito poema
(Hatherly, 2004, p. 208)

Como sugere o título do livro, *O Escritor*, nesses fotogramas a autora apresenta-se como aquela que escreve, ou seja, ela nos revela sua face escritora, num procedimento semelhante àquele de artistas que, ao longo da história da arte, se autorretrataram em seus ateliês ou no momento da criação, reivindicando para si a imagem do criador. Talvez o exemplo mais célebre desse tipo de autorretrato seja o quadro *As meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez, em que o artista se inclui na cena pictórica, pincel em mãos, em pleno ato de pintar.

É interessante observar, contudo, como esse tipo de autorretrato – que inscreve o artista no ato criativo – foi especialmente significativo para pintoras mulheres, que ao longo da história enfrentaram restrições quanto à legitimidade de sua atuação profissional. Representar-se como artista, pincel ou pena em mãos, era (e ainda pode ser) uma forma de afirmação e reivindicação de autoridade criativa em contextos nos quais o trabalho feminino era frequentemente desvalorizado ou considerado mera extensão de uma sensibilidade natural. Hatherly, ao se mostrar em sua condição de escritora – não como musa, objeto ou corpo, mas como gesto, traço e pensamento – inscreve-se nesse gesto de autoafirmação radical.

Seus autorretratos visuais não oferecem a imagem de um rosto pleno ou idealizado, mas a do corpo que escreve: uma mão, um perfil, uma mancha, um fluxo

gráfico. Aqui, o retrato do sujeito é inseparável do próprio processo da escrita – que é, por sua vez, sua verdadeira imagem.

Os autorretratos de Ana Hatherly, ao invés de afirmar uma essência, produzem, como pode-se perceber a partir da análise breve de algumas obras aqui empreendida, um sujeito em trânsito – reflexo de uma poética experimental que se recusa a fixar-se e faz da multiplicidade sua marca constitutiva.

Se os autorretratos hatherelianos – sejam eles verbais ou visuais – já apontam para um sujeito que se inventa na linguagem, mais do que se revela por meio dela, essa operação se radicaliza quando a artista desloca a autorrepresentação para o próprio nome. A partir do uso recorrente da partícula “ana” em seus textos e títulos, Hatherly transforma seu prenome em signo móvel, fragmento poético, jogo morfológico, visual e sonoro. A assinatura deixa de ser apenas um selo de autoria para tornar-se um operador de sentido e desestabilização, capaz de multiplicar a presença do eu por vias não miméticas. Passamos, assim, do autorretrato desenhado ou escrito à autorrepresentação por infiltração: um nome que se infiltra nas palavras e as transforma.

5 Ana

Ana Hatherly usa seu prenome, *ana*, como seu autorretrato, como assinatura extra⁸, matéria sonora e plástica, e núcleo gerador e disruptor de sentido em suas obras. Essa partícula, ao mesmo tempo nome próprio e elemento linguístico, opera como cifra de uma poética do descentramento e da multiplicidade. Nas suas obras – como nos títulos dos livros *Tisanas; Anagramático; Crónicas, Anacrónicas Quase-Tisanas e Outras Neo-Prosas; Joyceana: Anaviva e Plurilida; Anacrusa; e Rilkeana* –, a partícula “ana” pode, portanto, aparecer em posições variáveis: como prefixo, como sufixo ou como vocábulo autônomo.

Enquanto prefixo, “ana” pode assumir o valor etimológico de repetição (como em “anáfora”) ou inversão (como em “anagrama”), funcionando como indício da lógica circular e reversível que estrutura boa parte da escrita experimental da autora. Enquanto sufixo, “-ana” funciona tanto como aumentativo, como indicativo de origem e relação (feminino de -ano); neste último caso, pode indicar um gênero textual ou afiliação temática (como em “Joyceana” ou “Rilkeana”), sugerindo o

8 Em entrevista a Pedro Sena-Lino – realizada em 2002 para o jornal *Público* e reproduzida no livro *Interfaces do Olhar* de 2004, Ana Hatherly afirma que: “Ana é uma partícula útil. Tornou-se uma espécie de assinatura extra.” (Hatherly, 2004, p. 142)

gesto de filiação crítica e recriação intertextual. Como nome próprio, por sua vez, “Ana” designa a autora, mas também se descola da individualidade para funcionar como fonema poético, elemento rítmico, ou matéria plástico-visual.

Ao usar seu nome dessa maneira, Hatherly instaura um jogo constante entre autoinscrição e autodispersão, entre visibilidade e apagamento, em que se apresenta e se oculta ao mesmo tempo. A presença do nome “ana” dentro do corpo dos textos funciona como uma reverberação textual, uma marca que ressoa, mas não se fixa. Ana Hatherly joga com seu próprio nome, que oscila seu próprio significado e o das palavras às quais se acopla, e que, ultrapassando a assinatura, converte-se em matéria da escrita.

No plano sonoro, a partícula “ana” revela ainda outra dimensão de seu funcionamento: ela é música, ritmo e encantamento fonético. Assim, a repetição do som cria um efeito de encantamento que remete aos antigos jogos fonéticos do Barroco, em especial aos labirintos poéticos compostos de repetições, aliterações e simetrias formais. O som de “ana” reverbera nos textos como um mantra ou uma ladainha, ou um gesto litúrgico que evoca a presença por meio da repetição. A própria estrutura palindrómica do nome – que pode ser lido da esquerda para a direita e vice-versa – contribui para essa lógica circular, que desfaz o tempo linear e abre o texto à reiteração e ao recomeço.

Esse efeito encantatório aparece, por exemplo, no poema *Cantiga Antiga*:

Sou Ana
e de perfil
sou camonianã
Um corte mais
porém
e sou louçana
pela manhã
sou trovadorana
(Hatherly, 1998, p. 35)

Aqui, o nome “Ana” é o ponto de partida de uma série de transformações identitárias e poéticas: a poeta se desdobra em múltiplas afiliações (“camonianã”, “louçana”, “trovadorana”), criando uma linhagem literária simultaneamente afetiva e inventada. Trata-se de uma genealogia construída não pela biografia ou pela crítica, mas pela sonoridade e pelo jogo linguístico. O sujeito se define, nesse poema, não por uma essência, mas por seu movimento e por suas relações – com outros nomes, outros textos, outras vozes.

Esse princípio também se apresenta em outros poemas, como no que se segue:

17. The keys to. Given

queres abrir?
queres saber?
queres subir?
queres saborear?

queres a chave?
queres a chávena?
queres a porta?
queres a tisana?

anavive
anaebela

vivaeana
viveaana

(Hatherly, 2001, p. 357)

Aqui, a partícula “ana” aparece embaralhada em palavras inventadas, como se estivesse em constante estado de permutação. O nome torna-se sequência de sons e de letras que se expandem, se combinam, se duplicam. “Anavive”, “Anaebela”, “vivaeana”, “viveaana”: cada um desses neologismos contém o nome da autora, mas também aponta para algo que o excede – um jogo de espelhos, de sentidos e de deslocamentos em que a linguagem se torna espaço de invenção e afirmação do sujeito.

Podemos dizer, portanto, que a partícula “ana” funciona como microcosmo da poética hatheriana: ela é nome e anti-nome, identidade e jogo, ponto de origem e desvio. Sua presença disseminada nas obras, tanto visuais quanto verbais, instaura uma poética do entre: entre o eu e o outro, entre o som e o sentido, entre o nome e a linguagem, entre a escrita e a imagem.

6 Em conclusão

Ao considerar conjuntamente as figuras da carta, do autorretrato e da partícula “ana”, torna-se evidente como a escrita de Ana Hatherly mobiliza múltiplos dispositivos para construir uma poética de si em constante estado de metamorfose. A carta, enquanto forma de endereçamento e presença, instaura uma cena de comunicação em que o sujeito se inscreve como voz que busca o outro – seja real

ou imaginado. O autorretrato, por sua vez, projeta esse sujeito na instabilidade entre olhar e ser olhado, criando um espaço reflexivo e performativo de identidade, marcado pela intertextualidade e pela citação. Já a recorrente presença da partícula “ana” funciona como núcleo condensado dessa prática, evidenciando uma assinatura que se multiplica, se esconde, se desloca e se fragmenta no interior do texto. Em comum, essas três figuras operam como formas de inscrição subjetiva que recusam o fechamento, apostando em uma escrita de si que se constrói na oscilação entre presença e ausência, autoria e alteridade, voz e ruído.

A carta, o autorretrato e a partícula “ana” revelam-se, nesse percurso, não como meros temas ou motivos recorrentes, mas como figuras de pensamento que organizam, tensionam e expandem a relação entre sujeito, linguagem e criação artística. Em Hatherly, escrever-se é sempre um ato de experimentação onde a presença do eu nunca se dá de forma direta, mas mediada por jogos de endereçamento, colagem, paráfrase, citação e des/re/montagem do próprio nome. Assim, a autora constrói uma poética em que o eu é múltiplo, relacional e performativo – um eu se escreve tanto na fragmentação quanto na reinvenção.

Escrever seu nome, desenhar sua face, avaliar seu grau de passagem. No jogo da poeta artista, escrever-se e desenhar-se é tornar-se visível e vice-versa. E ser visível e ser legível só é possível com a presença do outro. Afinal, “não há subjetividade viva sem relação” (Kiffer, 2017, p. 554).

Na obra de Ana Hatherly, escrever é um ato de exposição e invenção; e o eu, uma figura em trânsito – visível apenas no rastro da letra, no gesto da mão, na dobra do nome. Ler-ver Ana Hatherly, encontrar-se com seu rastro, seu rosto, sua mão, é um exercício de eterna revelação e descoberta.

Referências

- CANTON, K. *Espelho de artista*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance par contact*: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de M. Schnaiderman e R. Janini. São Paulo:

DUMAS, C. Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, Nanterre, n. 16, 2017. Disponível em: <https://pluralpluriel.academia-deletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/96>. Acesso em: 10 ago. 2025.

FERNANDES, S. R. *A criação do sujeito, comunicação, artista e obra em processo*. 2006. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERREIRA, T. P. da R. J. *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX*. 2019. 353 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *Ética, Sexualidade, Política*. Organização e seleção de textos de Manuel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

HATHERLY, A. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera Ed., 2006.

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

HATHERLY, A. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética*. Roma Editora, Lisboa, 2004.

HATHERLY, A. *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Ed., 2001.

KIFFER, A. Estou como que sobre cartas e extravios. *Remate de Males*, Campinas, v. 37, n. 2, p. 547-557, jul./dez. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/125695021/Estou_como_que_sobre_cartas_e_extravios. Acesso em: 20 set. 2025

MUHANA, A. F. *O gênero epistolar: diálogo per absentiam*. Discurso [S.l.], n. 31, p. 329-346, dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38043/40769>. Acesso em: 16 set. 2025.